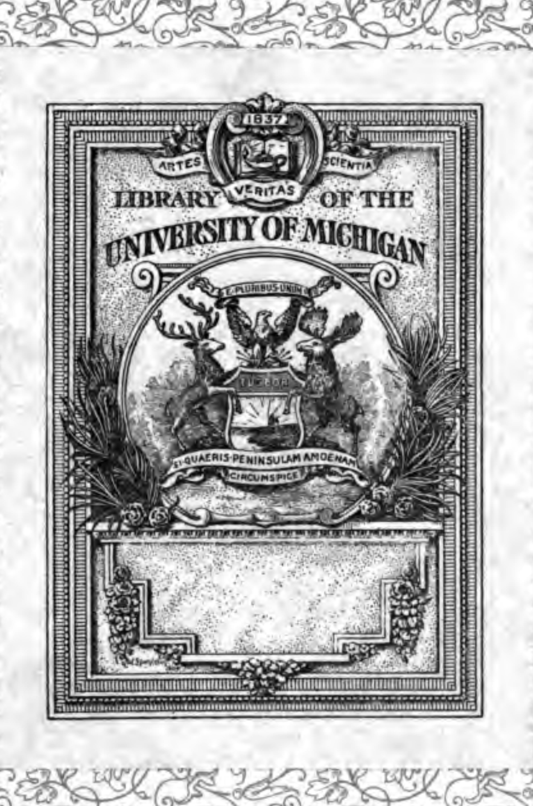
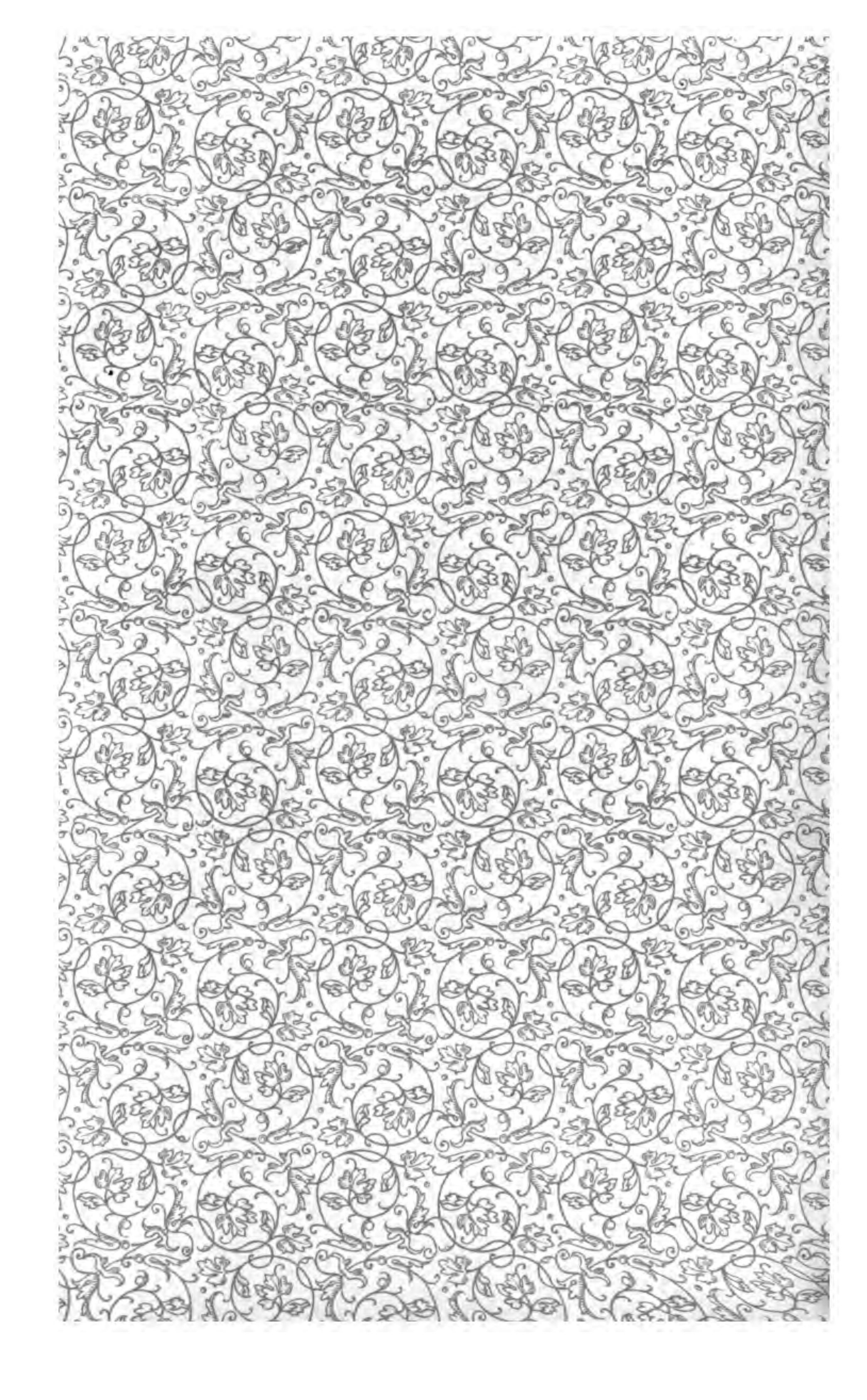

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

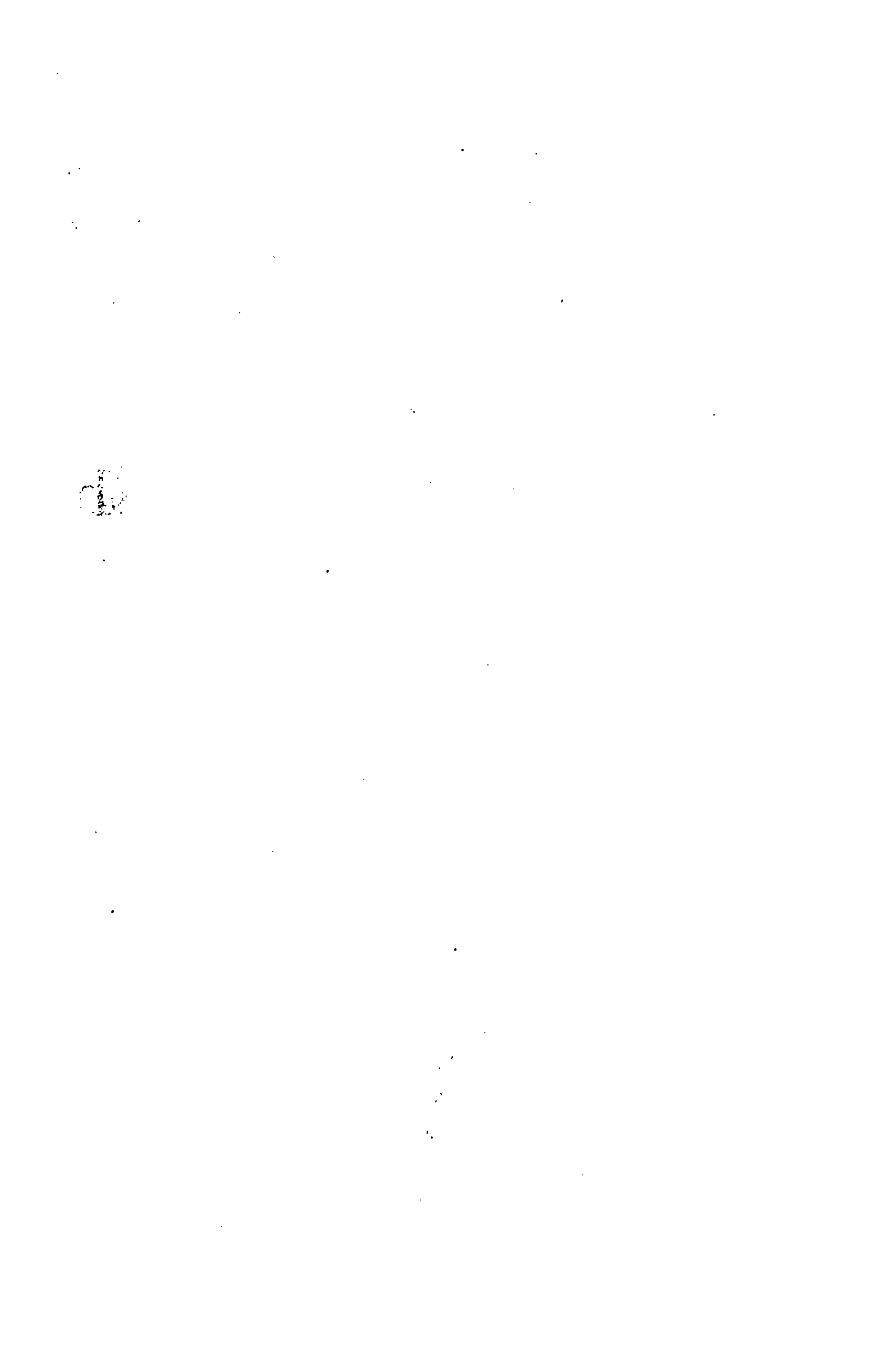
XI.

Ferdinand Freiligrath
als
Uebersetzer.

Von

Dr. Kurt Richter.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.



Vorwort.

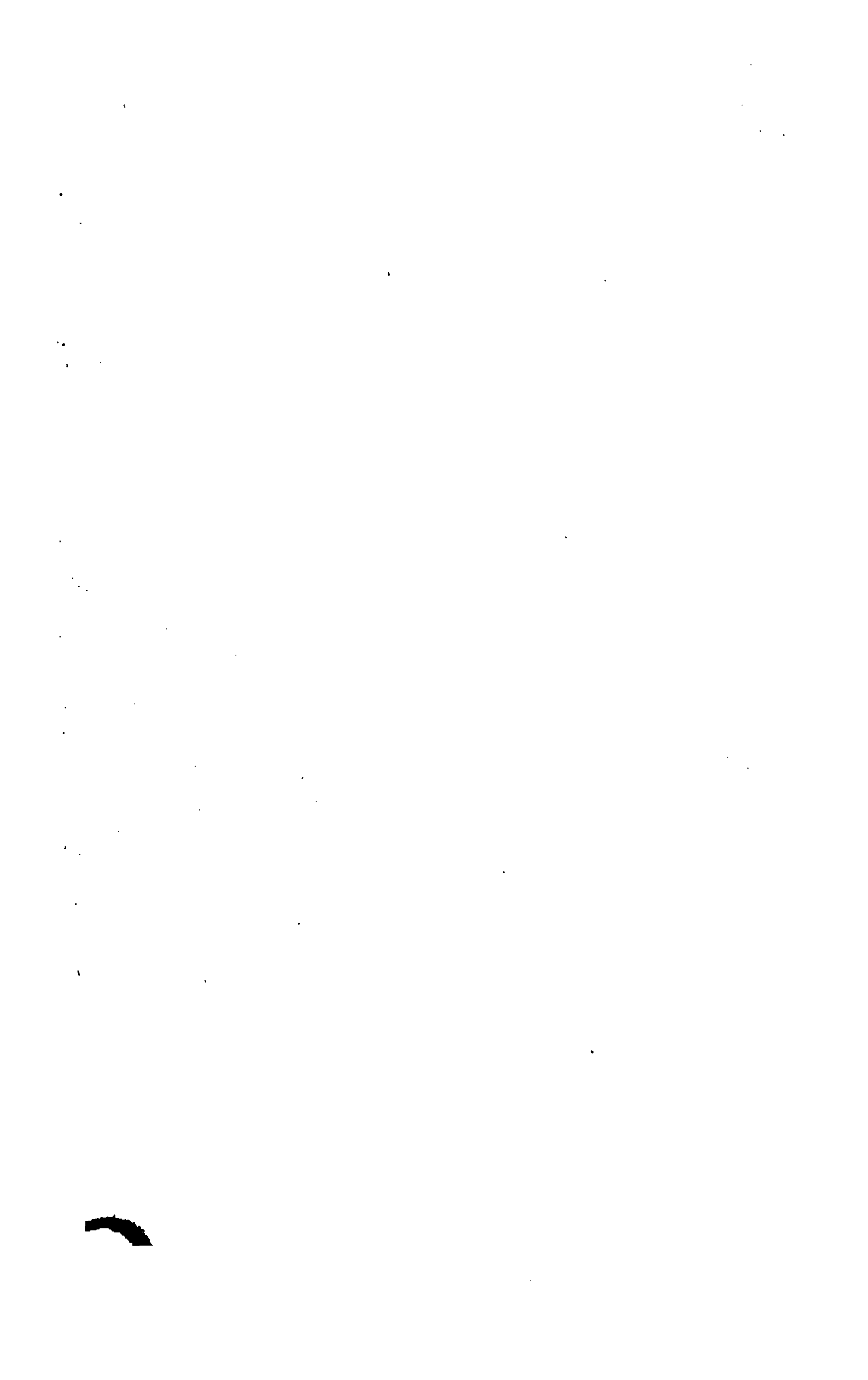
Als ich auf Anregung von Herrn Professor Dr. Max Koch in Breslau daran ging, Ferdinand Freiligraths Uebersetzungen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, vermutete ich noch nicht, in welchem Grade diese Arbeit auch geeignet sein würde, Aufschlüsse über des Dichters eigenes poetisches Lebenswerk zu geben. Je weiter ich aber in meiner Untersuchung fortschritt, desto mehr befestigte sich in mir die Ueberzeugung, dass Freiligraths Verdeutschungen nicht nur um ihrer selbst willen Beachtung verdienen, sondern dass sie auch von hervorragender Bedeutung für das richtige Verständnis Freiligrathscher Poesie überhaupt sind.

So darf ich wohl hoffen, dass die vorliegende Schrift nicht ganz ohne Wert für die Beurteilung der Stellung Freiligraths in der deutschen Litteraturgeschichte sein werde.

Breslau, im August 1899.

Dr. Kurt Richter.

Inhalt.



I.

Einleitung.

Der Dichter des „Löwenritts“ ist, obwohl die Zeit seiner grössten Fruchtbarkeit in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts liegt, noch heute unvergessen. Allerdings leben nur noch wenige Gedichte Freiligraths[1]) im Gedächtnis der Nachwelt fort, wie z. B. „Löwenritt“, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, „O lieb', so lang du lieben kannst“, „Hurrah, Germania!“, „Die Trompete von Gravelotte“; vielleicht, dass man sich noch hie und da eines seiner politischen Lieder erinnert. Wie gering ihre Zahl aber auch sein mag, sie genügen, um ihrem Verfasser einen Ehrenplatz in der deutschen Litteraturgeschichte zu sichern.

Unbekannter, und doch untrennbar mit Freiligraths Poesie verbunden, sind seine Uebersetzungen fremder Dichtungen. Wie kaum bei einem andern Dichter, der zugleich Uebersetzer war, sind diese beiden Thätigkeiten bei ihm durch mannigfache Beziehungen miteinander verwoben und daher beide gleich wichtig für die Beurteilung seines Geisteslebens.

[1]) Vgl. Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Von Wilhelm Buchner. 2 Bde. Lahr 1882. — Rede auf Ferdinand Freiligrath gehalten am 7. September 1867 zu Darmstadt von Berthold Auerbach. Darmstadt 1867. — Ferdinand Freiligrath. Ein biographisches Denkmal von Schmidt-Weissenfels. Stuttgart 1876. — Ferd. Freiligrath. Von Rich. M. Meyer. Feuilleton der „Allgemeinen Zeitung“ vom 24. Januar 1897. — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Ferd. Freiligraths. Minden 1889. — Erinnerungen aus der Jugendzeit. Von Julius Rodenberg. Ferdinand Freiligrath. Deutsche Rundschau, 15. März, 1. April und 1. Mai 1898. — Paul Besson, Ferdinand Freiligrath. Paris 1899.

Schon zwei äussere Thatsachen beweisen den innigen Zusammenhang zwischen Freiligraths Dichten und Uebersetzen. Einmal erfahren wir nämlich von ihm selbst, wie er durch fremde Autoren sozusagen auf die Dichtkunst hingelenkt wurde. Sein glänzendes Sprachtalent, das sich schon auf der Schule offenbarte und sich ausser in den klassischen Sprachen besonders in der Erlernung des Französischen, Englischen und Italienischen schulte, liess ihn zuerst Genuss im Lesen fremder Dichtungen finden. Wir erfahren, dass seine erste grössere Gedichtsammlung aus Uebersetzungen französischer, englischer und italienischer Gedichte bestanden hat, die er im Winter 1826/27, also im jugendlichen Alter von 17 Jahren, vereinigt hatte. [1]) Andrerseits ist Freiligrath auch in seiner besten Schaffensperiode nie seiner Uebersetzerthätigkeit untreu geworden, sondern hat sie bis in sein letztes Lebensjahr fortgesetzt. Allerdings haben auch mannigfache Lebensschicksale Einfluss auf diese Thätigkeit ausgeübt. Oft genug war es die Not des Lebens, die ihn zu dieser Art poetischen Schaffens trieb. Aber auch günstige Verhältnisse haben an diesem Drange nichts zu ändern vermocht. Freiligrath war es immer ein Bedürfnis, in Stunden, in denen er zu eigener dichterischer Thätigkeit unfähig war, aus den Geisteswerken fremder Dichter sich Anregungen zu holen und sich sein poetisches Handwerkzeug blank zu erhalten, indem er fremdsprachige Poesie mit vollendeter Meisterschaft übersetzte. Er äussert sich selbst in mehreren seiner Briefe darüber, so z. B. wenn er sagt [2]): „...... Also ich dichte? Und nun höre, was? Dass es für einen

> . . . . téméraire auteur,
> (Qui) pense de l'art des vers atteindre la hauteur
> (Boileau, Art Poétique)

natürlich sehr bildend ist, wenn er, ehe er selbst genugsame Selbständigkeit besitzt, die Erzeugnisse fremder Zungen treu, und doch den Ansprüchen des Schönheitsgefühls genügend, metrisch übersetzt, wirst du mir zugestehen.“ Ein anderes Mal erwähnt Freiligrath seine Uebersetzungen von Victor Hugo

---

[1]) Vgl. Buchner I, 39.
[2]) a. a. O. I, 78.

und setzt hinzu: „für die formale Weiterbildung immerhin von Moment“.[1])

Wie sehr aber innerer Drang, nicht äussere Umstände, ihn zum Dolmetschen trieb, geht am klarsten aus folgender Aeusserung hervor[2]): „. . . . . Ich glaube nun einmal“, heisst es da, „die Gabe der poetischen Uebersetzung in einem Grade zu besitzen, der es mir zur Pflicht macht, sie nicht brach liegen zu lassen, sondern durch sie nach Kräften zur Vermittlung bedeutender ausländischer Talente bei unsern Landsleuten beizutragen. Die Masse des miss- und absprechenden Publikums weiss gar nicht, was es heisst, etwas Poetisches poetisch zu übersetzen. Ein Gedicht will anders behandelt sein, als Boz'sche Reiseskizzen oder ein Roman von Cooper, Marryat und Bulwer.“

Und wenn Freiligrath an Lewin Schücking schreibt[3]): „Ich muss, selbst für poetische Uebersetzungen, auf Inspiration warten“, so ist das durchaus keine Phrase. Allerdings könnte man dem auch andere Aeusserungen gegenüberstellen, in denen Freiligrath z. B. von „litterarischer Handlangerarbeit“[4]), vom „fluchwürdigen Helotenwerk“ des Uebersetzens[5]), von „solcher Bosselei“[6]) spricht. Man darf aber nicht vergessen, dass es sich in diesen Fällen immer um Arbeiten handelt, die er auf Antrag irgend eines Verlegers übernommen hat, nicht um seine poetische Ausbildung zu fördern, sondern um sich einen bescheidenen Nebenverdienst zu verschaffen. Wir können nachfühlen, wie erniedrigend ihm ein derartiges Verhältnis erschienen sein mag, wenn wir kurz nach seiner ersten Erfahrung in dieser Hinsicht (mit dem Buchhändler Sauerländer) folgenden Satz in einem seiner Briefe lesen[7]): „O diese deutschen Verlagshändler! Wehe dem Poeten, der sich durch Vorschüsse oder dergl. zu ihrem Leibeigenen macht! Ich habe mich, Gott sei Dank, emanzipiert und will eher Stein karren, ehe ich Verse im Taglohn mache!“

---

1) a. a. O. I, 406.
2) a. a. O. II, 38.
3) a. a. O. I, 180.
4) a. a. O. I, 198.
5) a. a. O. I, 238.
6) a. a. O. II, 228.
7) a. a. O. I, 232/233.

Der Umstand, dass sich Freiligraths Beschäftigung mit poetischen Uebersetzungen durch sein ganzes Leben hindurchzieht, sowie seine in Obigem gekennzeichnete hohe Auffassung von dieser Thätigkeit rechtfertigen den Versuch, seinen Uebersetzungen grössere Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Bedeutung im einzelnen darzulegen und ihre Stellung in seinem Lebenswerk zu schildern.

Im wesentlichen sind es nur zwei Sprachen, deren Litteraturschätze Freiligrath uns zu übermitteln getrachtet hat, die französische und die englische. Und auch mit der ersteren beschäftigte er sich nur so lange, bis äussere Verhältnisse und innere Neigung ihn ganz zur englischen, beziehungsweise amerikanischen Poesie hinüberzogen. Trotzdem nehmen aber seine Uebersetzungen aus dem Französischen in seiner ersten Schaffensperiode einen breiten Raum ein. Und da sie einerseits ihrem ganzen Wesen nach von den englischen grundverschieden sind, andrerseits auf den jungen Freiligrath besonders mächtig eingewirkt haben, so sei mit ihnen begonnen.

II.

Uebersetzungen aus dem Französischen.

Victor Hugo[1]) ist derjenige französische Dichter, von dessen Werken Freiligrath am meisten übersetzt hat. Allerdings war V. Hugo, als Freiligrath seine Gedichte zu übertragen begann, noch nicht der anerkannte Führer der französischen Romantiker, sondern der Jüngling, der, bald hier, bald dort seine Stoffe suchend und sie nach verschiedenen Mustern bildend, seine eigentliche Veranlagung noch nicht erkannt hatte. Denn obgleich er zwischen 1822 und 1840 seine gehaltreichen lyrischen Sammlungen veröffentlichte und in derselben Zeit auch ein Hauptwerk des französischen romantischen Romans, „Notre-Dame de Paris“ (1831), neben anderen Arbeiten dieser Art erschien, war Hugos Hauptbestreben doch, das Theater zu reformieren, und in dieser Absicht schrieb er von 1830 bis 1843 eine grosse Anzahl von Dramen. Aber Victor Hugo war weder Romanschriftsteller noch Dramatiker. Die Helden und Heldinnen seiner Romane und Dramen sind erkünstelte Wesen, die nur in der Phantasie ihres Schöpfers leben und in abenteuerlichen Lagen noch abenteuerlichere Thaten verrichten. Wenn sie auch seinerzeit mit tosendem Beifall begrüsst wurden, so war dies wohl mehr ein Ausfluss der damals allgemein vorherrschenden romantischen Anschauungsweise als des ästhetischen Wertes der meisten dieser Dichtungen. Unsrer Zeit muten sie fremd an, obwohl „Hernani“ und „Ruy Blas“ noch nicht völlig von der französischen Bühne verschwunden sind. Victor Hugos leb-

---

[1]) Vgl. Barbou, Victor Hugo et son temps, übersetzt von O. Weber, Leipzig 1883. J. V. Sarrazin, Victor Hugos Lyrik, Programm, Baden-Baden 1885.

hafter Geist trug sich mit so grossen dichterischen Plänen, dass es ihn drängte, sich auf allen Gebieten der Litteratur zu versuchen.

Und trotz aller ihrer Mängel behaupten die Hugoschen Romane und Dramen doch ihren Rang in der Litteraturgeschichte, schon weil sie alle beweisen, dass Hugo ein Meister des Wortes und des Verses ist. Von allen französischen Schriftstellern hat er wahrscheinlich die meisten Wörter angewendet und sie zu glänzenden Sätzen gefügt. Er entlehnt seinen Wortschatz der Ausdrucksweise aller Berufsarten und eröffnet dadurch seiner Muttersprache neue Gebiete. Dieselbe Meisterschaft hat er über den Vers. Er lauscht der Klangwirkung der Worte, passt sie dem Sinne an, und so fliessen die Verse ihm wohltönend von den Lippen, wie sonst nur selten einem Dichter.

Wenn die Wortfülle und der Wohllaut der Verse mit eine Hauptursache der zeitweiligen grossen Erfolge von Hugos Romanen und Dramen waren, so gilt dies in noch höherem Masse von dem eigentlichen Gebiet seiner Muse, der Lyrik. Obgleich die einzelnen Abschnitte sich nur um einen engen Gedankenkreis bewegen, erwecken sie im Leser durch ihre eindringliche Sprache doch einen Reichtum von Vorstellungen und lebhaften Empfindungen. In grossartiger, bilderreicher Sprache weiss Victor Hugo stets für einen Gedanken die entsprechende sinnliche Vorstellung zu finden, und selbst wenn ihn die Sucht, für einen Gedanken neue Einkleidungen zu finden, mitunter zu weit fortreisst, muss man noch das gewaltige Sprachgenie bewundern.

Ein andrer Umstand, der viel zu den Erfolgen Victor Hugos beigetragen hat, ist das Verständnis, das er den grossen, seine Zeit bewegenden Fragen entgegengebracht hat, und die Begeisterung, mit der er in dem Kampfe der Meinungen seine Ansichten in glänzenden Versen verteidigt hat. Wie sehr sich diese Anschauungen auch im Laufe der Zeiten geändert haben mögen, ein Gedanke, eigentlich der Grundgedanke aller Victor Hugoschen Poesie, bricht immer wieder hervor: die Liebe zu den Schwachen und Unterdrückten, gleichviel ob diese uns in der Gestalt des Kindes, des Proletariers, der gefallenen

Grösse, des Sklaven u. s. w. oder auch schlecht behandelter Tiere entgegentreten. Victor Hugo scheut sich nicht, die allgemeine Aufmerksamkeit auf haarsträubende Zustände zu lenken und die Dinge mit dem richtigen Namen zu nennen; aber als echter Dichter bleibt er nicht an der einzelnen Thatsache haften, sondern sie wird ihm zum Symbol, zum Ausgangspunkt einer Fülle allgemeiner Betrachtungen.

Dass es für Victor Hugo kein Gebiet gibt, das er nicht in seinen Versen gestreift hätte, deuten z. T. schon die Namen der einzelnen Sammlungen an („Odes" 1822, „Orientales" 1827, „Feuilles d'automne" 1831, „Chants du crépuscule" 1835, „Voix intérieures" 1837, „Rayons et Ombres" 1840). Und wenn es auch zu weit führen würde, den Inhalt einer jeden näher zu skizzieren, so sei doch darauf hingewiesen, dass Victor Hugo bis dahin fremde Gebiete der Poesie eröffnet hat. Vor allem die „Orientales" stammen aus einer Welt, die bis dahin nur ganz flüchtig von der französischen Dichtung gestreift worden war.

Wie konnte es anders sein, als dass Freiligrath bei seiner frühzeitigen Vorliebe für fremde Sprachen und deren Poesie bald eine lebhafte Neigung zu einem Dichter empfand, der, wie selten einer vor ihm, die französische Sprache handhabte, und der von den bisherigen Bahnen der französischen Dichtkunst abwich, um seine eigenen, neuen Wege zu gehen? Musste nicht sein Herz, dessen Gefühlen er selbst schon in phantasiereichen Gedichten gelungenen Ausdruck gegeben hatte (z. B. im „Moosthee"), beim Lesen der heissblütigen französischen Verse höher schlagen? Und werden sie ihn nicht zur Uebertragung in seine Muttersprache gereizt haben?

Schon aus dem Jahre 1829 ist ein Heft erhalten, „Gedichte aus fremden Sprachen, im Versmasse des Originals übertragen, mit Ausnahme Horazischer Oden, die ich in gereimten Versen übersetzt habe".[1]) Dass dieses auch Uebersetzungen von Victor Hugoschen Gedichten enthalten hat, ist wohl unzweifelhaft. Diese haben also mit als die ersten Zeugen der Dolmetscherthätigkeit Freiligraths zu gelten. Später hat dann Freiligrath einzelne Uebersetzungen in Zeitungen er-

[1]) Vgl. Buchner I, 39.

scheinen lassen (wie ja die meisten seiner Jugendgedichte), so z. B. „Das Lebewohl der arabischen Wirtin“ im Jahrgang 1835 des Lippischen Magazins. Vor ein grösseres Publikum zu treten, bot sich ihm aber zum erstenmal Gelegenheit, als der Buchhändler Sauerländer ihm im August 1835[1]) die Uebersetzung der Victor Hugoschen „Odes et Poésies diverses“ antrug. Freiligrath nahm dieses Angebot mit Freuden an, so dass der erste Band, der seinen Namen tragen sollte, nur Uebersetzungen enthielt, — gewiss ein merkwürdiger Zufall, der übrigens auch bei Lessing zu beobachten ist, und der um so bedeutungsvoller erscheint, wenn man sich daran erinnert, dass auch die letzten poetischen Arbeiten Freiligraths Uebersetzungen waren.

Mit Feuereifer ging der junge Dichter an die Arbeit, und wenn sich der Eifer auch bald abkühlte, so konnten die Uebersetzungen doch 1836 bei Joh. Dav. Sauerländer in Frankfurt a. M. erscheinen unter dem Titel „Oden und vermischte Gedichte, deutsch von F. F.“ als 9. Band der Gesamtausgabe von Victor Hugos Werken. Freiligrath hat diese Ausgabe von Amsterdam aus besorgt. Im 11. Bande finden sich dann die Uebersetzungen der „Dämmerungsgesänge“, und der 16. Band brachte neben O. L. B. Wolffs Uebersetzung der „Orientalen und Balladen“ auch sechs Uebersetzungen von Freiligrath. Als massgebend für uns muss aber heute der 4. Band der „Gesammelten Dichtungen“[2]) gelten. Zwar hatte Freiligrath schon 1845 eine neue Ausgabe seiner Uebersetzungen aus Victor Hugo veranstaltet, die nicht etwa einen Abdruck der früheren bietet, sondern mehrfach umgearbeitet ist. Von den Oden und vermischten Gedichten hatte er 33, von den Dämmerungsgesängen 6 Gedichte in diese Sammlung nicht aufgenommen; dafür sind den 6 Orientalen und Balladen 9 weitere, offenbar nachträglich übersetzte oder in der Verdeutschung verbesserte beigefügt. Aber selbst diese Auslese vermochte Freiligrath im Alter noch nicht ganz zu befriedigen. Die Ausgabe von 1870 bringt wohl im allge-

[1]) a. a. O. I, 126.

[2]) Ferdinand Freiligraths gesammelte Dichtungen, 5. Aufl. 6 Bde. Stuttgart 1886. Auf diese Ausgabe beziehen sich alle Citate.

meinen dieselben Gedichte wie die von 1845, jedoch sind einige Uebersetzungen abermals nicht aufgenommen worden, so dass das ganze Werk jetzt 27 Oden und vermischte Gedichte, 15 Orientalen und Balladen, 1 Gedicht aus den Herbstblättern und 15 Dämmerungsgesänge enthält. Man ersieht aus diesen Einzelheiten, dass es Freiligrath sehr ernst mit seinen Uebersetzungen nahm. Er war sich wohl bewusst, dass in der auf Bestellung gelieferten Ausgabe von 1836 sich manches Unreife befand,[1]) und fühlte daher später das Bedürfnis, diese Ausgabe zu sichten, sie zu verbessern und zu erweitern. Besonders beachtenswert ist da z. B. auch, dass eine übersetzte Strophe, die er in einem Briefe an Gustav Schwab wegen der Schönheit der Sprache mit berechtigtem Stolze hervorhebt,[2]) sich später gar nicht mehr findet; also auch sie ist der strengen Selbstkritik ihres Verfassers zum Opfer gefallen.

Was die Stoffe der einzelnen Gedichte anlangt, so sind diese ja meistens durch die Gruppe, zu der sie gehören, genügend charakterisiert. Die Oden und vermischten Gedichte lassen sich am schwersten unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte zusammenfassen; sie behandeln verschiedene Themen, Ereignisse aus der Geschichte, Naturereignisse u. s. w. oder sind lyrische Ergüsse. Die Orientalen bringen, wie ja schon ihr Name sagt, orientalische Stoffe, d. h. der Hintergrund derselben ist immer entweder die gelbe Wüste mit ihren Bewohnern, das pyramidengeschmückte Aegypten oder das an Erinnerungen reiche Palästina. Geschichtliche Ereignisse, die sich auf diesem Boden abgespielt haben, oder Empfindungen, die den Orientalen bewegen (wenigstens nach des Dichters Ansicht), werden in schwungvoller, bilderreicher Sprache besungen. Das eine Gedicht, das den Herbstblättern entnommen ist, preist die Anmut des Kindes, während die Dämmerungsgesänge Gedichte satirischen Inhalts, ferner Liebeslieder und Allegorien enthalten.

Die Form der französischen Originale ist sehr mannigfaltig. Wie nicht anders zu erwarten ist, herrscht der Ale-

---

[1]) Vgl. Buchner I, 159, 233, 238.

[2]) a. a. O. I, 160.

xandriner vor; doch beschränkt sich Victor Hugo durchaus nicht auf diesen allein. Die Strophenformen bieten durch die verschiedensten Reimschemen reiche Abwechslung. So weisen z. B. die Strophen, die aus Alexandrinern zusammengesetzt sind, neben der regelmässigen Form, die abwechselnd männliche und weibliche Reimpaare zeigt, noch folgende Reimschemen auf: a b a b, a a b a b, a b a a b, a b b a b, a a b c c b, a b a b c d d c, wobei die Verkürzung der dritten und sechsten, bezw. zweiten und fünften, oder auch nur der zweiten oder fünften Zeile in einen 8-, bezw. 9-Silbner der Strophe mehr Leben verleiht. Die andern noch vorkommenden Strophenformen sind aus 6-, bezw. 7-Silbnern, 8-, bezw. 9-Silbnern und 10-, bezw. 11-Silbnern zusammengesetzt, die teils paarig, teils kreuzweise gereimt sind, teils auch Reimschemen wie die oben erwähnten oder ganz eigenartige wie a a a b c c c b und dessen Permutationen aufweisen.

Um sich ein richtiges Urteil darüber zu bilden, wie Freiligrath sich dieser Formenfülle gegenüber verhalten hat, wird man die Frage wohl zunächst verallgemeinern und sich Klarheit darüber verschaffen müssen, ob und inwieweit ein Uebersetzer die äussere Form seiner Vorlage ändern darf.

Nun ist ja unbestreitbar, dass Form und Inhalt eines Gedichtes durch innige Wechselbeziehung miteinander verknüpft sind,[1]) so dass auch der Uebersetzer die erste nicht willkürlich von dem zweiten trennen darf. Aber trotzdem oder gerade vielleicht deshalb werden nicht alle Uebersetz-

[1]) Vgl. Goethe über die verschiedenen Uebersetzungsarten in „Dichtung und Wahrheit“, 11. Buch. Bd. 22. S. 45. Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. Uebersetzungen. Bd. 4, S. 359—362. Hempelsche Ausgabe. — A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. Horen 1795, 11 St. 1796, 1 u. 2 St. — Tycho Mommsen, Die Kunst des Uebersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. 2. verm. Aufl. Frankfurt a. M. 1886. — Paul Cauer, Die Kunst des Uebersetzens. Berlin 1894. — Ueber das wahre und falsche Ideal der Uebersetzung antiker Dichter. Vortrag des Oberlehrers Dr. Brieger, Verhandlungen der 32. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1878. — Albert Waag, Ueber Herders Uebertragungen englischer Gedichte, Heidelberg 1892. — F. Maychrzak, Lord Byron als Uebersetzer. Englische Studien, XXI und XXII.

ungen gleich zu behandeln sein. Bei antiken Gedichten ist der Inhalt an und für sich meistens schon einer Anschauungswelt entnommen, der der moderne Leser fremd gegenübersteht, und auch die Form wird meistens erheblich von den ihm geläufigen abweichen. Da nun die Aufgabe der Uebersetzungskunst ist, das Verständnis fremder Autoren zu erleichtern, so wird der Uebersetzer antiker Stoffe grosse Schwierigkeiten zu überwinden haben, um die Eigenart seiner Vorlage hervortreten zu lassen. Er darf nicht einfach die Sätze des Originals Wort für Wort übertragen und diese dann in die ihm vorliegende Versart hineinzwängen, sondern er muss Ausdrücke und Formen suchen, die dem Leser nicht ganz ungewohnt sind, ihn andrerseits aber auch empfinden lassen, dass er es mit einer eigenartigen Dichtung zu thun hat. Dadurch wird aber bei antiken Vorlagen manche Abweichung in Sprache und Versmass bedingt. Anders verhält es sich mit den Verdeutschungen moderner fremder Litteraturerzeugnisse. Im allgemeinen behandeln letztere dieselben Gegenstände wie unsere eigene Dichtung, wenn sich auch infolge nationaler Gegensätze gewisse Unterschiede zeigen. Die Wiedergabe des Inhalts einer fremden Dichtung wird daher einem deutschen Uebersetzer weniger schwer fallen, und auch die Formen der modernen Litteraturen sind bei den regen Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern ungefähr dieselben. Sehr verschieden aber in den Sprachen ist der Lautcharakter, der Wortton. Diesen so wiederzugeben, dass die Uebersetzung auch in dieser Hinsicht ein Abbild der Vorlage gibt, wird immer schwieriger in dem Masse, wie die Sprachen in der Accentuierung sich von einander entfernen. Um nun darin einen gewissen Ausgleich herbeizuführen, wird der Uebersetzer sorgfältig die Grundbedingungen der beiden Sprachen, mit denen er sich beschäftigt, studieren müssen; er wird daher mitunter ein Abweichen von seiner Vorlage, besonders in der Form, nicht vermeiden können, ohne der Treue seiner Uebersetzung zu schaden. Denn ein französischer Alexandriner z. B. macht nun einmal einen ganz anderen Eindruck wie ein deutscher, während ein fünffüssiger jambischer Vers im Deutschen oft der Wirkung eines französischen Ale-

xandriners nahe kommen kann. Ebenso ist leicht einzusehen, dass bei reimlosen Versen, besonders wenn es sich um freie Rhythmen handelt, der Uebersetzer eher einmal einen anders gebauten Vers wird wählen können, und dass er sich bei nichtstrophischen Gedichten nicht ängstlich an die Zahl der Zeilen zu halten braucht, was bei strophischer Gliederung natürlich durchaus unerlässlich ist.

Freiligrath ist vor der Schwierigkeit, die eine der eigenen Sprache so fremde Metrik wie die Victor Hugos ihm entgegenstellt, nicht zurückgeschreckt.[1]) Als Grundsatz galt ihm, die fremde Form nach Möglichkeit beizubehalten. Wenn er nun in 19 Uebersetzungen, die im Original im wesentlichen aus Alexandrinerstrophen bestehen, das Versmass ändert, indem er Verse von vier oder fünf Jamben anwendet, so wird man hierin ein beabsichtigtes Abweichen erkennen müssen. Man kann nämlich die Beobachtung machen, dass die Orientalen, in denen es sich vorwiegend um Schilderungen von thatsächlichen Verhältnissen, weniger um lyrische Empfindungen oder philosophische Spekulationen handelt, bis auf eine, „Mondschein“, („Navarin“ und „Der Schleier“ sind auch im Original in einem kürzern Versmass abgefasst) in Alexandrinern wiedergegeben sind, während lyrische Gedichte und solche, die mehr den Charakter des Liedes oder der Ballade tragen, in einer kürzeren Form, gewöhnlich in fünffüssigen jambischen Versen, übersetzt sind, da diese sich den behandelten Stoffen besser anpassen als der der deutschen Sprache und dem deutschen Ohre ungewohnte Alexandriner. Gedichte, die schon im Französischen eine kürzere Form zeigen, verdeutscht Freiligrath in demselben Versmass.

Bei näherer Betrachtung wird sich aber herausstellen, dass der Alexandriner Freiligraths in manchen Einzelheiten von dem französischen abweicht. Freiligrath war sich bewusst,

---

[1]) Ueber Freiligrath als Uebersetzer existieren zwei kürzere Aufsätze, die indessen keine kritische Betrachtungen sind und auch wohl nicht sein wollen: Dr. Otto Weddigen, Ferdinand Freiligrath als Vermittler englischer und französischer Dichtung und seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Herrigs Archiv, Bd. 66, 1—16. — Ferd. Freiligrath as a Translator. By Mrs. Freiligrath-Kroeker. Cosmopolis, Juli 1898.

dass die Eigentümlichkeit der deutschen Sprache eine freiere Form verlangte.

„Spring an, mein Wüstenross aus Alexandria!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!“

sagt er selbst von seinem Alexandriner, ihn damit in bewussten Gegensatz zu dem französischen stellend. Eine der Regeln z. B., die in letzterem mit grösster Peinlichkeit beobachtet wurde, und die viel zur Verknöcherung der französischen Metrik beigetragen hat, verbietet das Enjambement, d. i. das Uebergreifen der Konstruktion eines Verses in den andern. Und wenn sich die französischen Dichter auch allmählich von dieser Beschränkung befreit haben, so galt sie doch auch Victor Hugo in seiner ersten Schaffensperiode als Regel, von der er sich nur selten entfernt. Freiligrath dagegen hält sich durchaus nicht daran, sondern wendet das Enjambement nach Belieben an. Auch den Hiatus vermeidet Freiligrath nicht mit der in der französischen Metrik in diesem Punkte üblichen Sorgfalt, wie manche seiner Uebersetzungen beweisen.

In einer Hinsicht schliesst sich der deutsche Uebersetzer stets eng an seine Vorlage an: Art und Reihenfolge der Reime sind immer dieselben wie im Original. Nur in einem einzigen Falle, in dem Gedichte „Einsam am Fuss des Turmes“, ist er hiervon abgewichen; denn diese Uebersetzung ist überhaupt nicht gereimt, wie sie auch vier Pluszeilen aufweist, was sonst nie vorkommt.

Ueber die Reinheit der Reime lässt sich kein so günstiges Urteil fällen wie über die bisher besprochenen Einzelheiten; man muss nämlich zugestehen, dass diese im allgemeinen wenig streng durchgeführt ist, was ja z. T. in der Schwierigkeit der Reimschemen seinen Grund hat. Reime wie Geschick—Glück, kennte –könnte, Zeiten—deuten, treu—herbei u. s. w. sind nicht allzu selten. Als Eigentümlichkeit Freiligraths, die er aber mit andern Nord- und Mitteldeutschen, z. B. Goethe, teilt, muss erwähnt werden, dass Wörter mit gutturalem g am Ende sehr häufig bei ihm mit solchen auf ch reimen. Für ihn bestand eben kein Unterschied in der Aussprache dieser beiden Konsonanten in dieser Stellung.

Eine genaue Erörterung der Sprache und Stilmittel, die Freiligrath in seinen Uebersetzungen angewendet hat, wird als Gesamtergebnis zeigen, dass die Uebersetzungen nicht nur getreu, sondern auch poetisch und schön sind. Freiligrath hat nie die Grenze überschritten, die eine Uebersetzung von einer freien Bearbeitung trennt; einige Uebersetzungen sind von geradezu bewundernswerter Treue, ohne dass der Sprache irgendwie Gewalt angethan wird (z. B. „Bounaberdi", „Die Fee und die Peri", der fünfte Abschnitt in „An Louis B." u. a. m.).

Gewisse Veränderungen werden bei Uebersetzungen natürlich immer notwendig sein, besonders aber bei Uebersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche, d. h. aus einer Sprache in eine andere, die von ihr grundverschieden ist. So ist die französische Sprache z. B. reich an einsilbigen Wörtern, während sich die deutsche eines Ueberflusses hieran nicht erfreut; die französischen Konstruktionen sind genauer als die deutschen Satzgefüge, die allerdings grössere Mannigfaltigkeit hiefür entschädigt. Bedenkt man ferner, dass Freiligrath oft ein anderes Versmass als das der Vorlage wählt, so ist es erklärlich, dass die Gedanken des Originals in den Uebersetzungen nicht immer in ihrer ganzen Ausführlichkeit ausgesponnen werden konnten. Aber bei Victor Hugo, der es liebt, einen ausgesprochenen Gedanken in immer neuen Einkleidungen zu wiederholen, ist dies von geringerer Wichtigkeit. Daher ist es auch nicht notwendig, Beispiele hiefür anzuführen; man findet sie fast in jeder Uebersetzung. Gedanken, die wesentlich zur ganzen Signatur eines Gedichtes gehören, hat Freiligrath nie unterdrückt, und an Stellen, bei denen er sich eine kleine Abweichung vom Original erlaubt, geschieht dies im allgemeinen so ganz im Sinne desselben, dass der Eindruck des Gedichtes dadurch gewöhnlich erhöht wird.

Selbstverständlich brachte auch die Verschiedenheit des herrschenden Prinzips in der Verskunst beider Sprachen gewisse Aenderungen im Ausdruck mit sich. Die französische Metrik[1]) zählt bekanntlich nur die Silben, während die deutsche

---

[1]) Vgl. Veit Valentin, Zur Formenlehre der französischen Dichtung. Zeitschrift für vergleichende Litteratur-Geschichte, XI, 267 ff.

durch regelmässige Abwechslung betonter und unbetonter Silben einen bestimmten Rhythmus herstellt. Auch hierdurch wurde die Schwierigkeit für den Uebersetzer erhöht; denn viele Wörter, die ihm das Original bot, konnte er gar nicht benutzen, da sie des erforderlichen Tonfalls entbehrten. Da Freiligrath ferner mit Recht Art und Reihenfolge der Verse und Reime einer Strophe beibehielt, so wurden hierdurch wiederum gewisse Abweichungen unvermeidlich. Schon der regelmässige Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, wie man ihn im Französischen fast immer beobachten kann, legt dem Uebersetzer gewisse Fesseln auf, viel grössere aber noch das Beibehalten derselben Reimschemen. Wie sollte Freiligrath z. B. in der Strophenform a a a b c c c b („Navarin") immer die entsprechenden deutschen Reimwörter finden, ohne der Uebersetzungstreue oder dem Ausdruck Gewalt anzuthun?

Wenn es trotz aller dieser Schwierigkeiten Freiligrath geglückt ist, wort- und versschöne Uebersetzungen zu liefern, so beruht dies z. T. auf gewissen Hilfsmitteln, deren er sich bedient hat. Mit grossem Geschick weiss er z. B. Verse umzustellen, gewöhnlich zwei aufeinander folgende; mitunter aber ist auch der erste mit dem dritten u. s. w., ja manchmal sind auch nur einzelne Teile der Verse vertauscht. So heisst es z. B. gleich im Anfangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen", V. 15—16:[1])

„Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durchschweift der Dichter, Schmerz zu stillen",

während im Original steht:

„Non, le poëte sur la terre
Console, exilé volontaire";

dasselbe Gedicht endet bei Victor Hugo mit den Versen:

„Mais pour l'aiglon, fils des orages,
Ce n'est qu'à travers les nuages
Qu'il prend son vol vers le soleil!"

Freiligrath übersetzt:

„Doch durch Gewölk ist's, dass zum Sitze
Des Sonnengotts der Sohn der Blitze,
Der unerschrockne Adler, fliegt!"

---

[1]) IV, S. 149.

Mitunter genügte aber eine blosse Umstellung der Verse nicht, um allen Schwierigkeiten zu entgehen. Der Uebersetzer sah sich manchmal gezwungen, Gedanken, die im Original in zwei Versen ausgesponnen sind, in einen zusammenzuziehen, um dann, da die Verszahl immer dieselbe bleiben muss, an andrer Stelle einen Vers des Originals in zwei Verse der Uebersetzung zu verteilen. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die verlorene Schlacht“, V. 19—24:

„Ils sont morts. Dans le sang traînent leurs belles housses.
Le sang souille et noircit leur croupe aux taches rousses:
L'éperon s'userait sur le flanc arrondi
Avant de réveiller leurs pas jadis rapides,
Et près d'eux sont couchés leurs maîtres intrépides
Qui dormaient à leur ombre aux haltes de midi!“

Bei Freiligrath heisst es:[1])

„Tot sind sie! Staub und Schweiss besudeln ihre Decken,
Auf ihrem Kreuz gerinnt das Blut in schwarzen Flecken:
Für immer ist erlahmt ihr sonst so schneller Bug.
Und neben ihnen ruh'n die Reiter, frisch erschlagen,
Die gestern schlummernd noch in ihrem Schatten lagen,
Als um die Mittagszeit Halt machte jeder Zug.“

Vers 21 und 22 des Originals sind hier also durch einen Vers (V. 21 der Uebersetzung) ausgedrückt, während V. 23 und 24 des Originals drei Verse der Uebersetzung (V. 22—24) füllen. Sobald einmal ein ganzer Vers ausgelassen wurde, musste natürlich dasselbe Verfahren Platz greifen. Für das Zusammenziehen zweier Verse in einen eignete sich besonders die im Deutschen so leichte Bildung von Substantiven, von der Freiligrath auch thatsächlich reichlich Gebrauch gemacht hat. So finden sich u. a. die Substantive Rüger (IV, 150), Prophezeier (IV, 151), Reder (IV, 163), Entweiher (IV, 180), Ackrer (IV, 191), Wecker (IV, 262), von denen einige vollständig in seinen Sprachschatz übergegangen sind, da man ihnen auch in den eignen Dichtungen begegnet („Entweiherin“ in der „Irischen Wittwe“ und im „Löwenritt“, „Wecker“ in „Der Wecker in der Wüste“ und zweimal im „Kindermärchen“, „Rüger“ im „Freistuhl zu Dortmund“).

---

[1]) IV, 226.

Oft erforderte die Uebersetzung die Unterdrückung von Namen, weil diese sich nicht in den deutschen Vers hineinbringen lassen wollten. Sie mussten daher durch bezeichnende Umschreibungen ausgedrückt werden. So sagt Freiligrath z. B. nicht „femmes de Rome" (IV, 155), sondern „der Weltstadt Frauen"; nicht „l'Espagne" (IV, 180), sondern „das Land der Pyrenäen"; nicht „du Tage et du Tésin" (IV, 190), sondern „fremder Ströme Flut"; nicht „Kremlin" (IV, 250), sondern „die alte Burg der Zaren"; nicht „Arcole, Austerlitz, Montmirail" (IV, 251), sondern „alter Schlachten Lust" u. s. w. Gelegentlich, aber viel seltener, tritt auch das entgegengesetzte Verfahren ein, z. B. steht für „d'un roi puissant" (IV, 157), „des mächt'gen Pharao."

Ein anderes, auch sonst bei Freiligrath oft zu findendes Stilmittel besteht darin, eine Szenerie, die das Original in ganzen Sätzen beschreibt, dem Leser durch unverbunden aufeinander folgende Substantive vor Augen zu führen, wodurch die Darstellung zugleich an Lebhaftigkeit gewinnt. So heisst es z. B. IV, 162 „Olympia! — Das Fest! — Die Wagen!"; IV, 172 „Ganz Rom in Flammen!"; IV, 198 „Sein Nest kein Moosnest!" u. a. m.

Hier und da füllt auch einmal ein Flickwort, ja mitunter ein ganzer Flickvers eine entstandene Lücke aus. Solche Flickwörter sind „traun". „schier", „wohl" und andere, während Zusätze z. B. sind: IV, 164 „(Dann singt) — schon locken auch die Flöten!" und IV, 272 „(Und weisst du) — senke nicht den Blick!" —

Wie in Freiligraths Gedichten wird auch in seinen Uebersetzungen die Sprache von poetischem Schwunge und Klarheit des Ausdrucks getragen. Hier vor allem zeigt sich seine einem Victor Hugo kongeniale Meisterschaft. Wo dessen Sprache oratorisches Gepräge zeigt, ist Freiligrath um die Wahl gleich tönender Wörter und gleich schwungvoller Bilder nicht verlegen. Wo Victor Hugo mehr lyrische Töne anschlägt, findet auch Freiligrath das rechte Wort, und wo die Balladenform mehr den erzählenden Ton erheischt, ist er auch von unserem Dichter angewendet. Kurzum, keine Feinheit des Originals geht in der Uebersetzung verloren.

Natürlich ist auch in ihr nicht alles Gold; es finden sich hier wie überall Schlacken. In Uebersetzungen, die in Form und Ausdruck an eine bestimmte Vorlage gebunden sind, sind sie jedenfalls, wenn sie nicht gar zu oft auftreten, verzeihlich. So ist Freiligrath manches Bild missglückt oder wenigstens nicht in der ganzen Schönheit des Originals gelungen, und mitunter stört ein unpassendes Wort die Poesie der Verse; doch sind Beispiele dieser Art sehr selten. Hervorgehoben sei hier nur eine ungewöhnliche Konstruktion:

„Und dann erzählt er . . . . . .
Den Kaiser auch und seine kühnen Heere“ (IV, 190).

Unglücklich gewählt, weil den meisten Lesern wohl unverständlich, sind einige Fremdwörter, die in den Uebersetzungen mit unterlaufen, so IV, 192 Creneaux = Zinnen, IV, 232 Karabinen = carabines, IV, 250 Planiglob' = Weltkarte, IV, 252 Trombe = Wasserhose, IV, 259 Korolle = Blumenkrone. Im allgemeinen hat Freiligrath diese Wörter wohl des Reimes wegen mit herübergenommen. Es ist aber zu beachten, dass einige davon sich auch in seinen eigenen Dichtungen finden.

Diesen nur selten in Erscheinung tretenden Mängeln stehen Vorzüge gegenüber, die die Freiligrathschen Uebersetzungen gegen Victor Hugo aufweisen. So vorsichtig man sich auch im allgemeinen zu sogenannten Verbesserungen anderer Dichter stellen muss, so ist doch nicht zu verkennen, dass Freiligrath mitunter auch das treffendere Wort gefunden hat, ohne seiner Vorlage untreu zu werden. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die Fee und die Peri“, II, a, 1—4:

„Viens, bel enfant! je suis la Fée!
Je règne aux bords où le soleil
Au sein de l'onde réchauffée
Se plonge éclatant et vermeil“. —

„Des Abends Purpurwolken glühen,
Komm, schönes Kind, ich bin die Fee!
Ich herrsche, wo der Sonne Sprühen
Hinabzischt Abends in die See“.[1])

Die deutschen Verse sind entschieden poetischer, desgleichen einige Verse in „Napoleon II.“:

---

[1]) IV, 238.

„Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle
Inondé des éclairs de sa fauve prunelle
Rayonnait aux travers!"

die Freiligrath übersetzt:

„Und sieh', das Kind, gewiegt in seiner starken Rechten,
Von Blitzen überschwemmt aus seines Auges Nächten,
Lag milde strahlend da!"

Man könnte die Zahl dieser Beispiele noch bedeutend vermehren. Aus ihnen erhellt, dass Freiligrath nicht immer der empfangende Teil war.

Anerkennung wird man ihm auch zollen müssen für das Bestreben, fremde, meist dem Altertum entlehnte Namen und Anspielungen zu unterdrücken oder durch einen entsprechenden Ausdruck zu ersetzen. So sagt er IV, 197 statt „sainte phalange" Engel, IV, 217 statt „le Tartare" die jüngste Fehde, IV, 223 statt „Bélial" Teufel, IV, 255 statt „de vos trépieds" deines Herdes, IV, 272 statt „le diatribe" sie (= die Leute). Die Anspielung in IV, 185 „C'est Bélisaire au Capitole" würde auch nicht jeder sofort verstehen; Freiligrath sagt daher: „Wie Belisar auf wunden Sohlen irrt er . . . . ."

Von eingehendem Verständnis zeugt es, wenn er z. B. in dem Gedichte „Sobald das Kind sich zeigt" statt „juin", wie im Original steht, „Mai" setzt, weil dieser bei uns so recht als der Wonnemond gilt; auch vermeidet er in der „Armen Blume" den Wechsel in der Anrede, den er in der Vorlage fand (vous und toi). Absichtlich geht Victor Hugo von vous zu toi wohl in „Der Schleier" und in „Napoleon II.", 2 über, um eine Steigerung herbeizuführen. Sonst gebraucht er auch meistens toi; Sire und Seigneur (z. B. in „Napoleon II.") muss er natürlich im Gegensatz zum deutschen Sprachgebrauch mit vous verbinden. Mit Recht ändert Freiligrath in „An Louis B." 1 und in „Mit den Herbstblättern" die Anrede, in dem er statt des kühlen „Sie" das vertraulichere „Du" anwendet.

Statt weiterer Einzelheiten, die doch nur schwer ein Bild von Freiligraths meisterhafter Uebersetzungskunst geben könnten, seien zum Schluss noch zwei Urteile aus berufenem Munde angeführt. Leuthold, selbst ein Uebersetzer ersten

Ranges, sagt in einem Aufsatze über Victor Hugo[1]: „Ferdinand Freiligrath hat mit der ihm eigenen Meisterschaft die gelungensten dieser Gedichte (d. s. die „Orientales") nicht bloss übertragen, ..." und Michael Bernays äusserte sich 1862 in dem Aufsatz „Zur französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts",[2]) nachdem er über andere Uebersetzer gesprochen: „Das Trefflichste aber leistete Freiligrath an einzelnen lyrischen Musterstücken Victor Hugos, zu dem er in einem unverkennbaren Verhältnisse — soll man sagen, der Abhängigkeit oder Verwandtschaft? — steht, und in ihrem höchsten Glanze zeigte sich seine vielfach bewährte Kunst an mehreren Gedichten Alfred de Mussets: er hat die absonderliche Manier dieses kapriziösen Autors und die raffinierte Keckheit seines Stils mit sicherer und leichter Beherrschung aller Mittel der Sprache in überraschender Lebendigkeit wiedergegeben." In dieser Aeusserung wird die Frage nach dem inneren Verhältnis von Freiligrath zu Victor Hugo nur flüchtig gestreift, und doch ist ihre Beantwortung von grösster Bedeutung für das Verständnis der Freiligrathschen Poesie; denn es ergibt sich bei näherer Untersuchung, dass Freiligrath ohne den Einfluss Hugos wohl eine andere Entwicklung genommen haben würde. Vor allem haben ihn seine Uebersetzungen aus Victor Hugo in jene Bahnen gelenkt, die wir ihn nach einigen Jugendversuchen von wenig selbständigem Charakter bald beschreiten sehen, und die ihm eine besondere Stellung in der deutschen Dichtung verschafft haben.

Schon der Gymnasiast Freiligrath, der kaum einige Meilen über die Grenzen seiner Heimat hinausgekommen war, weilt mit seinen Gedanken nur selten bei den Erscheinungen des Alltagslebens der Roten Erde. Der Flug seiner Phantasie lässt ihn Gebirge und Oceane überschreiten, um sich bald in den Sandwüsten Afrikas oder den Jagdgründen der Rothäute, bald an Islands Geisyrn seinen Träumen hinzugeben — der erwachsene Mann, der tagtäglich am Komptoirpult, also mitten

[1]) Vgl. Ad. Wilh. Ernst, Neue Beiträge zu Heinrich Leutholds Dichterporträt, Hamburg 1897. S. 123.

[2]) Vgl. Michael Bernays, Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte (Berlin 1899), Bd. IV, 187.

im realsten Leben stand, blieb dieser alten Schwärmerei treu. Nun singt er in seinen Liedern von jenen Wunderländern, nicht etwa, um in geschäftiger Effekthascherei das Publikum durch das Ungewohnte seiner Poesie zu gewinnen — dafür bürgen uns sowohl der ganze Charakter des Mannes, der nie auf äussere Umstände Rücksicht genommen hat, als auch viele Aeusserungen in seinen Briefen. Auch Emanuel Geibel sagt von ihm:[1]) „Es kommt ihm, man weiss nicht wie. Wenn ihn ein Stoff ergreift — er sucht keinen — so sieht er ihn augenblicklich in seiner schärfsten Eigentümlichkeit und trifft fast immer mit dem schlagendsten Ausdruck den Nagel auf den Kopf.“ Ja, der Hang zum Phantastischen, der den Dichter oft zum Grotesken und Schauerlichen treibt, bedrückt ihn oft genug, aber er kann ihn eben nicht los werden, weil seine ganze Sinnesrichtung ihn dazu treibt. So schreibt er selbst einmal an Gustav Schwab:[2]) „Gott mag wissen, wie ich friedfertiger Mensch dazu komme, so viel Blut zu vergiessen! — Nicht Wahl — eher Wahlverwandtschaft ist es, was mich, und mit mir die meisten Dichter des deutschen Nordens, das Düstere und Grässliche ergreifen lässt und mich der Gefahr aussetzt ....“ In einem anderen Briefe heisst es:[3]) „Gedruckt kommen mir meine Gedichte erst vollends toll und nichtswürdig vor; der Fluch des Ungeschmacks ruht nun einmal auf mir, als ob ich auch beim redlichsten Willen nie im Stande sein würde, ihn ganz zu lösen“, und zwei Jahre später schreibt er, wohl unter dem unmittelbaren Einflusse der Victor Hugoschen Poesie stehend:[4]) „Und dann sagst du: prächtige, klingende Verse! — Ja sieh, das ist eben mein Fehler. Bombast, Rhetorik — das ist meine Force. Ich möchte oft bittre Thränen darüber weinen und könnte das ganze Reimhandwerk an den Nagel hängen“; aber bescheidenstolz fügt er hinzu: „wenn's mir nicht manchmal auch wieder so zu Mute wäre, als wäre ich alle dem zum Trotz dennoch ein Dichter!“ —

---

[1]) Vgl. Goedeke, Emanuel Geibel, S. 254.
[2]) Vgl. Buchner I, 153.
[3]) a. a. O. I, 155.
[4]) a. a. O. I, 239.

Eine gute Charakteristik seiner Dichtungsart gibt Freiligrath in seinem Gedichte „Im Herbst“,[1]) wo es heisst:

„Durchirrt hab ich den Sand, ein Quell- und Schattenspürer.
Ich watete durch Blut; die Sonne war mein Führer,
Mein Ross der Ocean.
Ich sah der Wüste Brand und ihrer Körner Dürsten.
Versprengt von ihrer Schar sah ich Nomadenfürsten;
Am Boden lag ihr Pferd;
Sie schauten grimmig aus nach einer Karavane;
An ihrem prächt'gen Gurt hing wimmernd die Sultane,
Nachschleifend wie ein Schwert.“

Daran knüpft er aber die Mahnung:

„Ja, wieder ist es Herbst; es klirrt um meine Klause,
Er rüttelt mich: „Wach auf! kehr' ein im eignen Hause!
Du Sinnender, besinne dich!“[2])

In derberer Art gibt er demselben Gedanken Ausdruck in der „Rheinsage“, wenn er ausruft:[3])

„Zum Teufel die Kameele,
Zum Teufel auch die Leu'n!
Es rauscht durch meine Seele
Der alte deutsche Rhein!“

Wie kann aber dieser Geist über Freiligrath gekommen sein? Verschiedene Umstände werden dabei mitgewirkt haben. Die Kenntnis fremder Welten hatte gerade am Anfange des Jahrhunderts grosse Bereicherung erfahren; die Reisebeschreibungen der Weltumsegler wurden begierig verschlungen, wie es uns auch von Freiligrath bezeugt ist[4]); grosse Dichter hatten selbst weite Fahrten unternommen, um dann, wie Chamisso und Lenau, ihre Eindrücke in poetischer Form wiederzugeben. Und auch der Hang zum Grässlichen, den Freiligrath in der oben erwähnten Briefstelle den norddeutschen Dichtern zuschreibt, hat dadurch neuen Stoff erhalten, wie ihn gerade manches Chamissosche Gedicht beweist. Aber trotz alledem wird man sich noch nach anderen Quellen umsehen müssen, aus denen jene besondere Freiligrathsche Gedankenwelt ge-

---

[1]) Bd. I, 107.
[2]) Vgl. S. 23/24.
[3]) Bd. II, 163.
[4]) Vgl. Buchner I, 23; vgl. auch E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie, Landsberg 1892.

flossen ist, weil sich selbst zwischen Chamisso und Freiligrath trotz ihres freundschaftlichen Briefwechsels, in dem Chamisso den Jüngeren die Terzinenform zu lehren sucht, zu wenig unmittelbare Beziehungen feststellen lassen. Denn man darf, ohne dem deutschen Dichter dasjenige Mass von Originalität absprechen zu wollen, das ihn eben zum Dichter machte, doch nicht die äusseren Einflüsse verkennen, die auf das Werk jedes Dichters bestimmend einwirken, und diese führen uns bei Freiligrath unmittelbar auf V. Hugo. Freiligrath ist sich dieser Beeinflussung auch vollständig bewusst gewesen und hat nie ein Hehl aus ihr gemacht. Er schreibt z. B. einmal:[1] „Ich muss diese Nacht noch ein Packet für Sauerländer zurecht machen und bin daher so rhapsodisch — überhaupt macht mich der Hugo halb verrückt, d. h. nicht das Uebersetzen, sondern der Inhalt der Oden an und für sich. Man glaubt in einigen die Apokalypse zu lesen — eine entsetzliche Phantasie hat der Kerl, und wenn ihn Tieck in seiner Reise ins Blaue gewissermassen in den Bann thut, so bleibt er doch ein Hauptpoet.“ Weiter heisst es in einem Briefe, als es sich um die Drucklegung von hundert Gedichten handelt:[2] „Aber das dumme Zeug? Sie machen mir wieder einen verdienten Vorwurf wegen Manier, das ist, weiss Gott, niemandes Schuld als Hugos! Als ich Ihnen vor 1½ Jahren die Sandlieder schickte und das Gedicht Einem Ziehenden und den Wassergeusen, da war ich auf gutem Wege, mich aus dem rhetorischen Wust herauszuarbeiten; durch die Uebersetzung des Hugo bin ich wieder hineingekommen.“

Beachtenswert ist auch, dass man in einem Gedichte „Novembre“ von V. Hugo, das aber ebenso gut „En Automne“ heissen könnte, dieselbe Stimmung wiederfindet wie in dem schon angeführten Freiligrathschen Gedichte „Im Herbst“;[3] auch V. Hugo wendet sich von seinen bisherigen Stoffen ab, ohne dies aber bewusst wie Freiligrath zu thun. Er sagt:

„Alors s'en vont en foule et sultans et sultanes,
Pyramides, palmiers, galères, capitanes,

---

[1]) a. a. O. I, 130.
[2]) a. a. O. I, 193.
[3]) Vgl. S. 22.

Et le tigre vorace et le chameau frugal,
Djims au vol furieux, danses des bajardères,
L'Arabe qui se penche au cou des dromedaires,
Et la fauve girafe au galop inégal.

Alors, éléphants blancs chargés de femmes brunes,
Cités aux dômes d'or où les mois sont des lunes.
Imans de Mahomet, mages, prêtres de Bel,
Tout fuit, tout disparaît. Plus de minaret maure,
Plus de sérail fleuri, plus d'ardente Gomorrhe
Qui jette un reflet rouge au front noir de Babel!

— —

— N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton coeur jeune encor
Quelque chose à chanter, ami?"

Dass sich Freiligrath eben nicht von dem Anschauungskreise des französischen Dichters losreissen konnte, ist ein erneuter Beweis dafür, wie völlig er sich im Banne der grossartigen Poesie V. Hugos befand. Musste er sich nicht auch immer wieder zu seinem Meister hingezogen fühlen, der seine Poesie in beredten Worten verteidigte?

„L'auteur de ce recueil", sagt V. Hugo in der Vorrede zu den Orientales, „n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source .... Ne nous enquérons pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre .... Il a toujours fermement répondu: que ces caprices étaient ses caprices .... Si donc aujourd' hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces Orientales? .... il répondra quil n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris." Wer dächte hier nicht an die Worte, die Freiligrath denen, die ihn nicht verstehen, zuruft:[1])

„O, liessen gehn mich meine Wege sie,
Und fragten nicht: Sprich, was ist Poesie?
O Gott, wie oft vernahm ich schon die Frage!"

Und thränenden Auges erklärt er ihnen dann, was seine Poesie ist, von der die Menge unberührt bleibt.

[1]) „Der Reiter", Bd. I, 185.

Im Folgenden sei nun versucht, die verborgenen Pfade, die von dem einen Dichter zu dem andern hinüberführen, im einzelnen aufzudecken.

Auffallen muss zunächst, dass in Freiligraths erster Schaffensperiode, d. h. jener Periode, die der politischen vorausging, zwei grosse Themen, Liebe und Vaterland, die sonst die Dichter aller Zeiten zu begeisterten Liedern hingerissen haben, fast vollständig fehlen. Wohl war Freiligrath frühzeitig verlobt, nämlich mit seiner um zehn Jahre älteren Freundin und Tante Lina Schollmann. Gar bald zeigte sich aber, dass dieses Verhältnis, das ja bei dem grossen Altersunterschied schon den Todeskeim in sich trug, für Freiligrath drückend und schliesslich unerträglich wurde. Jedoch zu gewissenhaft, um sein einmal gegebenes Wort zurückzunehmen, verbitterte er sich durch sein treues Aushalten manche Stunde, bis er endlich nach langem Kampfe, und erst als eine wirkliche Neigung ihn an seine künftige Gattin Ida Melos fesselte, dieser Verbindung entsagte. Es ist daher erklärlich, dass er da erst frohe Liebeslieder anstimmte. Aber auch die Liebe zum Vaterlande entlockte ihm erst viel später frische, wilde Klänge. Sollten da nicht die Uebersetzungen geeignet sein, uns über diese beiden Seiten seines Gefühlslebens Aufschlüsse zu geben? Und in der That findet man unter den Uebersetzungen aus V. Hugo eine grosse Anzahl von Liedern, die in ein Lob der Liebe ausklingen. Sie bieten einigermassen Ersatz für den Mangel an solchen in Freiligraths eigenen Gedichten. Denn schon der Umstand, dass Freiligrath, der doch nur eine Auslese von Gedichten V. Hugos gibt, der Liebespoesie einen verhältnismässig breiten Raum gewährt und sie mit Innigkeit der Empfindung und Zartheit des Ausdrucks übersetzt, beweist, dass er mit ganzem Herzen bei dieser Arbeit war.

Aber auch die Keime für Freiligraths politische Poesie kann man in seinen Uebersetzungen aus V. Hugo erkennen. Schon das Eingangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen“ zeigt die engste geistige Verwandtschaft beider Dichter. Das Gedicht ist ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und einer Person, die ihn davon abhalten will, seine Muse in den Dienst

der Politik zu stellen. Der Dichter widerlegt alle Einwände, aus denen schliesslich doch nur ein enger Egoismus spreche. Musste Freiligrath da nicht begeistert mit V. Hugo ausrufen:

„Was! unbedacht sind meine Lieder?
Soll ich in dieser Schreckenszeit
Taub sein dem Wehruf meiner Brüder
Und jammern nur um eignes Leid?
Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durschweift der Dichter, Schmerz zu stillen,
Die Länder; keines, das ihn hält!
Im Drang der Völker und der Heere
Steht er, die Lyra seine Wehre,
Wie Orpheus in der Unterwelt."

Aehnlich heisst es ja in dem Cyclus „Der ausgewanderte Dichter": [1])

„Mein Schwert geschliffen hab' ich in der Oede!
Bewehrt mit Liedern ballt' ich meine Rechte.
Ich bin bereit zu einer Geistesfehde —".

Kampf für die armen und unterdrückten Brüder hiess ja für ihn später immer die Parole:

„Guten Morgen dann! — Frei werd ich stehen
Für das Volk und mit ihm in der Zeit!
Mit dem Volke soll der Dichter gehen —
Also les' ich meinen Schiller heut!" [2])

Und bewusst wendet er sich von seinen bisherigen Träumen ab, um ganz der Sache des Volkes zu dienen, und ruft aus: [3])

„Genug, genug! Nicht lange solch ein Port!
Zurück in's Leben! Mächtig ruft das Neue!"

Sicherlich ist es auch kein Zufall, dass die Lebensschicksale des grossen französischen Dichters und die Freiligraths sich in manchen Beziehungen ähneln. Wie V. Hugo vom Monarchisten sich allmählich zum glühenden Republikaner entwickelt hat, für seine Ideen ins Exil wandern musste, vom Vaterlande zurückgerufen und von Freund und Feind betrauert mit den höchsten Ehren zu Grabe getragen wurde — so sehen wir auch in Freiligrath die überraschende Entwicklung vom weltfernen Poeten zum Königsblut fordernden Republikaner sich vollziehen, ihn dafür das bittere Brot der Ver-

[1]) Bd. I, 174.
[2]) „Guten Morgen", Bd. III, 32.
[3]) „Ein Flecken am Rheine", Bd. III, 21.

bannung essen und, gerufen vom Vaterlande, in dasselbe zurückkehren, nachdem er sich mit den Ereignissen, die die Erstehung des Deutschen Reiches vorbereiteten, ausgesöhnt und erkannt hatte, dass auch auf politischem Gebiet seine zügellose Phantasie ihn einem unerreichbaren Ideal hatte nachjagen lassen.

Selbstverständlich müsste man, um das Verhältnis von Freiligrath zu V. Hugo erschöpfend darzustellen, auch die übrigen Gedichte des letzteren sowie seine anderen Werke zur Vergleichung heranziehen. Es soll aber hier nur das, was man den Uebersetzungen thatsächlich entnehmen kann, besprochen werden.

Eine Verbindung von politischen Ideen mit der Erzählung irgend eines geschichtlichen Vorgangs ist bei Victor Hugo häufig anzutreffen. So behandeln z. B. die Gedichte „Das freie Mahl", „Lied des Circus" und das „Festlied Neros" Stoffe, die die Gegenwart mit keinem Worte berühren, aber mit ihrer Gegenüberstellung von Machthabern und Unterdrückten eines gewissen politischen Beigeschmacks nicht entbehren. Sie finden ihr Gegenstück bei Freiligrath in der „irischen Witwe" und etwa auch in „Auch eine Rheinsage", die den politischen Gedichten Freiligraths im eigentlichen Sinne doch nicht beizuzählen sind. Dass auch der Werdegang der Geschichte sich im Geiste beider Dichter ähnlich darstellt, wie die Gedichte „Die Geschichte" von Victor Hugo und „Am Baum der Menschheit . . ." von Freiligrath beweisen, deutet ebenfalls auf die Verwandtschaft ihrer Anschauungen hin. Und selbst wenn unmittelbare Beziehungen zwischen der Poesie Victor Hugos und der Freiligraths nicht festzustellen sind, wird man doch sagen können, dass sich der Geist des deutschen Dichters nach seinem französischen Vorbilde entwickelt und zu einer Höhe und Reinheit emporgerungen hat, die man auch dann noch anerkennen muss, wenn man dem Dichter nicht in alle Bahnen zu folgen vermag.

Aber nicht der politische Dichter ist es, an den man vor allem denkt, wenn man den Namen Freiligraths ausspricht,

sondern der Dichter des „Löwenritts“,[1]) und gerade aus den Freiligrathschen Gedichten, die exotische Stoffe behandeln, spricht V. Hugo am vernehmlichsten zu uns. „Orientales“ nannte letzterer eine seiner frühesten Veröffentlichungen, und in der That ist es die blühende, aber zugleich mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgebene Welt des Orients, in die der Dichter uns einführt. Der gelbe Wüstensand und der Beduinenfürst, der ihn auf flüchtigem Renner durcheilt, historische oder vom Dichter frei erfundene Ereignisse im Lande der Pyramiden, um dessen Rand der Löwe schleicht und der Schakal heult, mitunter auch der Serail mit seinen schönen Sultaninnen sind die Gegenstände, die von den Orientales besungen werden, also genau jene selbe Scenerie, die den Erzeugnissen der Freiligrathschen Muse eine so charakteristische Stellung in der deutschen Poesie verschafft hat.

Bedeutsamer muss aber noch erscheinen, dass auch die ganze Gedankenfolge dieser Gattung Freiligrathscher Gedichte ihr Vorbild in den Orientales hat. Gewöhnlich beginnen dieselben mit der Schilderung eines romantischen Schauplatzes, um dann zur Erzählung irgend eines orientalischen Ereignisses überzugehen. Dasselbe Thema wird während des ganzen Gedichtes ausgesponnen und findet seinen Abschluss gewöhnlich in einer fast epigrammatisch überraschenden Wendung, die meistens den Leser erschauern macht. Gerade hierin offenbart sich die engste Verwandtschaft beider Dichter. Denn wenn sie auch im allgemeinen schon Stoffe wählen, die den Leser fremdartig anmuten, und die nicht immer gerade von gutem ästhetischen Geschmack zeugen, so gehen doch gewöhnlich die Schlusszeilen über das Mass von Schaurigkeit, auf das man vorbereitet ist, hinaus.

Folgende Besprechungen V. Hugoscher und Freiligrathscher Gedichte mögen dies im einzelnen erhärten.

Schon in dem „Festlied Neros“, das nicht in den Rahmen der Orientales gehört, wirkt der Gegensatz zwischen der Schilderung vom Brande Roms und den letzten Worten des wonnetrunken auf ihn herabschauenden Nero:

---

[1]) Dass der „Löwenritt“ keine Nachahmung ist, steht heute fest. Vgl. Pachaly, Thomas Pringle und Ferdinand Freiligrath, Programm. Freiberg 1879.

„— — — — — — — — — Bring' Rosen,
O Sklav'! Der Rosen Duft ist süss!"

ganz eigenartig. In noch stärkerem Masse aber ist diese Kontrastwirkung in den Orientales zur Anwendung gebracht. So wird z. B. in dem Gedichte „Mondschein" in den ersten vier Strophen beschrieben, wie eine Sultanin auf der Altane die Guitarre plötzlich verstummen lässt, um auf ein Geräusch zu lauschen, das vom Meere heraufdringt. Naht ein Türkenschiff, ist es ein Reiher oder Djinn, der diesen Ton hervorbringt?

„Nein, Säcke sind es: — sei auf deiner Hut!
Ein dumpfes Seufzen stöhnt aus ihren Falten;
Es regt sich drin wie menschliche Gestalten;
Der Mond schien hell und spielte auf der Flut."

In einer andern Orientale, „Der Schleier", wird eine Muselmännin, weil sie es gewagt hat, auf offener Strasse ihren Schleier zu lüften, von den Dolchstichen ihrer eigenen vier Brüder durchbohrt. Ebenso blutdürstiger Gesinnung östlicher Fanatiker leiht noch manche Orientale Ausdruck, so z. B. der „Türkische Marsch", „Die eroberte Stadt" und „Das Kind". Die erste ist ein wildes Lied, in dem ein Türke sein Ideal eines Mannes dem eines feigen Christenhundes gegenüberstellt. „Die eroberte Stadt" berichtet von den Greueln bei der Einnahme einer Stadt und schliesst mit den Worten:

„Dem Säugling auch, o Herr, bereiteten wir Qualen:
Die blonden Köpfchen sind bis vor dein Zelt gerollt!
Anbetend küsst dein Volk den Staub von den Sandalen,
Die an die Sohle dir festhakt ein Reif von Gold!"

Die Orientale „Das Kind" zeigt uns ein auf den Trümmern der vom Feinde zerstörten Stadt sitzendes Kind. In den zartesten Ausdrücken ist man bemüht, ihm ein Lächeln abzugewinnen, und fragt es, was es trösten könne:

„Was willst du? Blumen, Frucht, vielleicht den Vogel auch?
— Freund, sprach das Griechenkind, das Kind mit blauem Aug',
Pulver und Kugeln will ich haben!"

Mehr elegische Stimmung trägt die Orientale „Die verlorene Schlacht". Sie ist die Klage eines besiegten Paschas, der aufzählt, was er alles am Tage vor der Schlacht noch besessen habe, und wie wenig ihm nun davon geblieben sei. Am Schlusse heisst es dann:

„Die Worte Reschids dies, der jüngst so wild noch drohte.
Wir Griechen hatten heut nicht mehr als tausend Tote,
Er aber floh dies Feld, dem er ein Heer gezollt.
Er wischte träumerisch das Blut von seinem Säbel,
Zwei Pferde neben ihm zerkauten ihre Knebel,
Und leer um ihren Bug klirrte der Bügel Gold.“

Wenn auch dieser Schluss weniger grausig ist, so zeigt er doch auch den erwähnten Gegensatz, den man ausserdem noch in einigen Orientalen findet. So belohnt in der Orientale „Der Derwisch“ ein Ali, bei dessen Vorbeireiten selbst die höchsten Häupter sich beugen, einen armen Derwisch, der ihm das ganze Gedicht hindurch das Sündenregister aller seiner Schandthaten vorgehalten hat. In dem „Schmerz des Pascha“ wirft ein Derwisch die Frage auf, warum der Pascha so in sich gekehrt sei? Er kommt dabei auf die wunderlichsten Vermutungen; aber weder verlor der Pascha eine Schlacht, noch betrog ihn seine Lieblingsfrau, noch fehlt ihm das Haupt eines Feindes — nein:

„Was fehlt dem Pascha denn, auf den die Heere schauen?
Was sitzt er brütend denn und weint gleich einer Frauen ....
Sein nubisch Tigertier ist tot!“

Besonders deutlich tritt der überraschende Schluss in „Lazzara“ hervor. Dieses Gedicht schildert in den überschwänglichsten Ausdrücken die Schönheit eines jungen Mädchens. Dann wird ausgeführt, was der alte Pascha alles hingegeben hätte, um sie zu besitzen:

„— — — — — — Und doch, an seiner Statt,
Ist es ein Klephte nur, der sie erworben hat. —
Umsonst! Was kann ein Klephte geben?
Nichts hat er, als den Quell, der aus dem Felsen rann;
Nichts als die frische Luft, ein braun Gewehr — und dann
Die Freiheit auf den Bergen eben!“

Diesen Orientalen Victor Hugos mit fremdartigem, vielfach grausigem Inhalt und unerwarteter Kontrastwirkung am Schlusse zeigen sich nun aber auch verschiedene eigene Gedichte Freiligraths in Stoff und Behandlungsweise innig verwandt.

Höchst charakteristisch ist da zunächst, was das Schauerliche des Stoffes anbelangt, Freiligraths Gedicht „Schahingirai“.[1]) Denn wenn Freiligrath dieses Gedicht auch später

[1]) Bd. II, 233.

aus ästhetischen Gründen unterdrückt hat, so ist doch anzunehmen, dass es unter dem unmittelbaren Einflusse der Orientales V. Hugos entstanden ist, und gerade deswegen ist es bezeichnend. Sein Inhalt übertrifft alle übrigen Freiligrathschen Gedichte an Grausigkeit: der Khan der Krim, Schahin, überfällt in Abwesenheit seines Feindes Kantemir dessen Lager, mordet alles und verbrennt bei lebendigem Leibe dessen Gattin, die während dieses grausamen Aktes einen toten Sohn gebiert. Schahin sieht seiner Unthat mit Befriedigung zu. Die wilde Phantasie, die den Dichter hier zu den Schilderungen der unglaublichsten Situationen treibt, sowie das Schauerliche des Gegenstandes weisen auf V. Hugo als Taufpaten hin, um so mehr als das Gedicht wieder ganz unerwarteter Weise nicht etwa mit einem Tadel, sondern mit einem Preise des Unmenschen ausklingt.

Aehnliche Ueberspanntheit der Phantasie weist Freiligraths „Afrikanische Huldigung“ auf. Auch hier wird nach Vernichtung des Feindes dem Fürsten von Dahomeh eine Huldigung dargebracht, die in der Ueberreichung des Hauptes und der Krone des erschlagenen Gegners gipfelt. Ebenso wenig fehlt aber auch hier der an Kontrasten reiche Schluss:

„Führt die Gefangnen vor! schwingt die gewalt'gen Keulen!
Und durch Trompetenschall und der Erschlagnen Heulen
Jauchzt: Heil dir, Fürst von Dahomeh!“

Wenn man dieses Gedicht mit V. Hugos „Verlorener Schlacht“, „Türkischem Marsch“, „Schmerz des Pascha“ oder „Mondschein“ vergleicht, wird man unschwer mannigfache Berührungspunkte finden. Dass Freiligrath vielfach sogar weiter wie sein Meister geht, zeigen andere seiner Schöpfungen wie „Am Kongo“, „Scipio“, „Unter den Palmen“ u. s. w. In „Am Kongo“ wird im Eingang zur allgemeinen Freude über den Einzug des siegreichen Dschaggasfürsten aufgefordert, aber schliesslich kommt die unerwartete Lösung, dass der Fürst gar nicht mehr lebt, sondern selbst gefallen ist und als Toter seinen Einzug in die Hauptstadt hält. Zum Schluss werden seine 150 Frauen ermahnt, ihm der Sitte gemäss ins Grab zu folgen:

„Seht, wie sein Auge zuckt! Mit grünen Palmenzweigen
Bedeckt den Harrenden! Tanzt, und im wirrsten Reigen
Empfangt Schwertstreich und Keulenschlag!"

Einen noch unerwarteteren Ausgang hat das Gedicht „Scipio". In sechs und einer halben Strophe preist ein Sklave den Reichtum seines Herren, Strophen, die Freiligrath Gelegenheit geben, die Schätze der verschiedenen Erdteile aufzuzählen. Zuletzt kommt der Sklave auf die erlesenen Genüsse, die die Tafel seines Herrn bietet, zu sprechen, um dann zu schliessen:

„Doch ein Gericht, o Herr, fehlt dir, dein Mahl zu krönen;
Kein andres kommt ihm gleich an Wohlgeschmack; die Sehnen
Stärkt es, o zürne nicht! — ich meine Menschenfleisch!"

Dieser Schluss ist wohl der stärkste, den Freiligrath uns zumutet, aber auch „Unter den Palmen" steht dem wenig nach. Hier sehen wir einen Tiger und einen Leoparden sich den Leichnam eines Weissen streitig machen. Dieser Kampf wird bis in alle Einzelheiten hinein beschrieben; da kommt zuletzt eine Riesenschlange hinzu — und

„Riesenschlange, keinen Einz'gen lässest du den Raub zerreissen!
Du umstrickst sie, du zermalmst sie — Tiger, Leoparden, Weissen!"

Nicht unerwähnt in diesem Zusammenhange darf ferner ein langes Gedicht „Tiger und Wärter" bleiben, das Freiligrath allerdings nicht in seine Werke aufgenommen hat, das aber bei Buchner[1]) aufgezeichnet ist. Es ist ein beredtes Zeugnis von unsres Dichters Geistesverfassung in jener Zeit (Oktober 1835). Der Wärter eines Königstigers erinnert darin seinen Pflegebefohlenen an die Zeiten, die sie gemeinsam verlebt haben, und an die Geliebte, die ihn jetzt treulos verlassen hat, um einem anderen zu folgen. Bei dem Gedanken an die schöne vergangene Zeit werden düstere Empfindungen in ihm wach, er beschliesst, sich an dem zu rächen, der ihm sein Glück geraubt hat. Mit seinem treuen Tiger lauert er ihm eines Tages auf, als jener im Begriff ist, zu der Geliebten zu eilen, und hetzt schliesslich das Raubtier auf die vorbeihuschende Gestalt. Mit Befriedigung vernimmt er nach kurzer Zeit das Siegesgebrüll seines Tieres, muss sich aber bald über-

[1]) Bd. I, 65 f.

zeugen, dass die Geliebte selbst seinem Anschlag zum Opfer gefallen ist.

Auch der „Löwenritt“ zeigt einen Anklang an die in den Hugoschen Gedichten beobachtete Eigenart. Die Erzählung von dem Ritt des Löwen auf einer Giraffe, die endlich, nachdem der Löwe ihr die letzte Lebenskraft geraubt hat, niedersinkt, ist an und für sich schon ein Stoff, der eines V. Hugo würdig wäre; aber noch in einem anderen Punkte tritt die Anlehnung an die Technik des Franzosen deutlich hervor. Freiligrath lässt es sich nämlich nicht nehmen, den Gegensatz zwischen dem Verröcheln der Giraffe im Wüstensande und der in den Strahlen der aufgehenden Sonne erglänzenden Landschaft am Schluss noch besonders hervorzuheben, indem er die Verse hinzufügt:

„Ueber Madagaskar, fern im Osten, sieht man Frühlicht glänzen.
So durschsprengt der Tiere König nächtlich seines Reiches Grenzen.“

Ganz ähnlich verfährt er in „Mirage“. Wir erfahren darin, wie eine Fata Morgana einem erschöpften Paare, das in der Wüste umherirrt, erscheint. Es erblickt das Spiegelbild einer Oase, eilt freudig darauf zu, muss aber bald seinen Irrtum einsehen. Das Gedicht schliesst mit den Worten:

„Geliebter, meine Zunge lechzt! wach' auf, schon naht die Dämmerung!“ —
Noch einmal hob er seinen Blick; dann sagt er dumpf: „Die Spiegelung!
Ein Blendwerk, ärger als der Smum! bösart'ger Geister Zeitvertreib —
Er schwieg — das Meteor verschwand — auf seine Leiche sank das Weib.“

Der Gegensatz, der in den beiden zuletzt erwähnten Gedichten zwischen Handlung und Umgebung besteht, findet sich in vielen Orientalen, so z. B. in „Mondschein“, „Die eroberte Stadt“, „Die verlorene Schlacht“ u. a.

Noch manches andere Gedicht Freiligraths wäre wohl ungeschrieben geblieben, wenn sich die Phantasie des deutschen Dichters nicht an V. Hugos Versen erhitzt hätte. Denn, wenn Gedichte wie „Fieber“, „Die Toten im Meere“ und „Geisterschau“ auch nicht mit einem bestimmten Gedichte V. Hugos zusammengebracht werden können, so verraten sie doch durch die Kühnheit, mit der sie grauenhafte Scenen ausmalen, Geist von V. Hugos Geist. In den „Toten im

Meere“ gefällt sich der Dichter z. B. darin, uns so realistisch wie möglich den Zustand derer, die auf dem Meeresgrunde die letzte Ruhe gefunden haben, zu schildern, und auch „Geisterschau“ erweckt in ihm ähnliche Gedanken. Man könnte vielleicht dabei an V. Hugos Orientale „Fantômes“, die Freiligrath nicht übersetzt hat, denken. Sie erzählt, dass ein junges Mädchen auf dem Balle gestorben ist; es heisst dann weiter:

„— — — — Maintenant la jeune trépassée
Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver,
Dort; et si, dans la tombe où nous l'avons laissée,
Quelque fête des morts la réveille glacée,
Par une belle nuit d'hiver,
Un spectre au rire affreux, à sa morne toilette
Préside au lieu de mère et lui dit: Il est temps!
Et glaçant d'un baiser sa lèvre violette
Passe les doigts noueux de sa main de squelette
Sous les cheveux longs et flottants.“

Auch V. Hugos „Mazeppa“ und Freiligraths „Anno Domini ....“ behandeln ähnliche Stoffe auf ähnliche Weise: hier ist es Brunhilde, dort Mazeppa, die an ein Pferd angebunden, über Stock und Stein geschleift werden. Desgleichen enden beide Gedichte mit einer Allegorie.

Den Anblick des Meeres nach einer Seeschlacht beschreibt das von Freiligrath übersetzte Bruchstück aus dem Cyclus „Navarin“ mit einer Fülle von Einzelheiten, die man in der „Piratenromanze“ und anderen Versuchen des deutschen Dichters wiederfindet.

Denselben Grundgedanken, die Verherrlichung Napoleons durch den Mund eines Wüstenfürsten, weisen V. Hugos Orientale „Bounaberdi“ und Freiligraths „Divan der Ereignisse“ auf; auch fehlt der überraschende Schluss in letzterem nicht.

Den Orientalen verwandte Stoffe behandeln ferner noch „Der schlittschuhlaufende Neger“, „Der Mohrenfürst“, „Zwei Feldherrngräber“, „Der Wecker in der Wüste“, „Der Bivouac“, „Die seidne Schnur“, „Die Magier“, „Nebo“, „Bilderbibel“, „Ammonium“, „Der Reiter“, „Am Strande“ und „Hospitalschiff“; auch zwischen V. Hugos Dämmerungsgesang „An Louis B.“ und dem Gedichte, das Freiligrath zum Besten des

Kölner Dombaus geschrieben hat,[1]) könnte man vielleicht gewisse Beziehungen annehmen. Jedenfalls ist der Gedankengang in beiden Gedichten derselbe: beide Dichter erklimmen die Spitze eines hohen Turmes, um sich dort ihren Gedanken hinzugeben, wenn auch bei Freiligrath die Allegorie der Glocke fehlt. Gewisse Anklänge in beiden Gedichten machen die Annahme eines Zusammenhanges noch wahrscheinlicher. Es heisst z. B. bei Freiligrath „Der Stiege Windung folg' ich" = „il gravit la spirale"; „(die) Spitze . . . ., reich und kühn durchbrochen" = „(la) tour aux faîtes dentelés"; „Auf stolzen Flügeln wiegt sich meine Seele" = „Il sentit . . . . . . comme un arbre . . . . qui sent des ailes se poser sur ses feuilles . . . . s'abattre sur son front un essaim de pensées"; „Horst versteinerter Gedanken" = „la pensée est mêlée au granit". Diesen letzten Gedanken findet man noch einmal bei Freiligrath wieder, nämlich in der „Nacht am Hafen":

„Hat dir geblitzt mit seinen glüh'nden Rosen
Der Kölner Dom, das ew'ge Steingedicht",

eine Stelle, die zugleich an eine andere in V. Hugo erinnert; im „Sommerregen"[2]) lauten zwei Verse:

„Die Fenster — — — — — sprühen
Wie Rosen an der Türme Stirn."

Als nicht unmöglich könnte man ferner hinstellen, dass Freiligrath die Grundidee zu seinen beiden Gedichten „Leviathan" und „Klänge des Memnon" aus V. Hugo geschöpft hat, da sich Anspielungen auf beide mythologische Wesen in den Uebersetzungen finden, auf Leviathan in „Navarin" und „Napoleon II", auf Memnon in „Ihr Name" und anderen, von Freiligrath nicht übersetzten Gedichten V. Hugos. Einen deutlichen Hinweis auf die Sage von Memnon enthält auch die eine Strophe, deren Schönheit Freiligrath in einem Briefe preist.[3])

Neben den in Vorstehendem behandelten Eigenheiten, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath aufweisen, zeigen beide Dichter noch andere gemeinschaftliche Züge. Die Liebe zur

---

[1]) Bd. II, 237.
[2]) Bd. IV, 202.
[3]) Vgl. S. 10.

Natur, und zwar nicht nur zur orientalischen Märchenpracht, sondern auch zu Berg, Feld und Wald seiner Heimat hat Freiligrath manches Lied eingegeben, und er teilt diese Freude mit V. Hugo, der bald das Grollen des Oceans, bald das Murmeln des durch die Wiesen gleitenden Baches, bald das Toben der empörten Elemente, bald die im heitersten Sonnenschein erglänzende Au besingt. Ebenso berühren sich Freiligrath und sein Meister in einem anderen Punkte: die Liebe für die Schwachen im allgemeinen, von der früher schon gesprochen worden ist, musste naturgemäss dem liebenswürdigsten aller schwachen Wesen, dem Kinde, ganz besonders zu teil werden, und so war Freiligrath in der That ein erklärter Kinderfreund. Sympathisch und anregend mussten daher diejenigen Gedichte V. Hugos auf ihn einwirken, in denen dieses Thema angeschlagen wird. Seinen rührendsten Ausdruck findet es bei V. Hugo in dem Gedicht „Sobald das Kind sich zeigt"; es spielt aber auch in viele andre seiner Gedichte hinein, so z. B. in „Alp" oder „Landschaft" und nicht zuletzt auch in den Dämmerungsgesang „Napoleon der Zweite", der die Geschicke des grand und des petit Napoléon gegenüberstellt und unser Mitgefühl für den Sohn, aber auch für den Vater fordert, an dem sich auf St. Helena das erfüllt hat, was V. Hugo in der letzten Strophe von „Sobald das Kind sich zeigt" auch seinem ärgsten Feinde nicht wünscht:

„O Herr, sprich über mich und über meine Freunde
Und Brüder, Ew'ger, sprich selbst über meine Feinde
Den harten Fluch nicht aus:
Durch einen Lenz, dem es an Blumen fehlt, zu gehen,
Den Käfig taubenlos, schwarmlos den Stock zu sehen,
Und kinderlos das Haus."

Man ist nicht in Verlegenheit, wenn man bei Freiligrath nach ähnlichen Gedanken sucht. Schon in seiner frühesten Jugend erweckte der Tod ihm nahestehender Kinder wehmütige Gefühle in ihm, die er in Verse kleidete. Obgleich letztere poetisch nicht immer einwandsfrei waren, so ist doch die Tiefe der Empfindungen in ihnen unverkennbar. Aber auch später verdanken wir Freiligrath gefühlvolle Kinderlieder; er lässt keine irgendwie wichtige Begebenheit im Leben seiner Kinder vorüberziehen, ohne sie mit ein paar Versen zu be-

gleiten. So dichtete er „Die Freiligraths Kinder“, „An Käthe zu ihrer Vermählung mit Eduard“, „An Luise zu ihrer Vermählung mit Heinrich“, „Otto zu Wolfgangs Hochzeit“ und das schöne „An Wolfgang im Felde“.

Nicht unmittelbare Beziehungen zwischen V. Hugo und Freiligrath, aber doch einen gewissen Einfluss von des ersteren Ausdrucksweise auf die des deutschen Dichters wird man in den Fällen anzunehmen haben, in denen beide denselben Ausdruck, bezw. dasselbe Bild wählen. Sehr beliebt ist z. B. bei ihnen die Gestalt des Reiters, dessen schäumender Hengst das Pflaster schlägt, dass die Funken fliegen, sei es nun, dass dieses Bild im eigentlichen oder übertragenen Sinne angewendet wird. Ebenso oft begegnet man dem Ritter, der in voller Wehr in die Arena sprengt, um den Kampf mit den Widersachern aufzunehmen. Dass damit Anspielungen auf die verschwundene ritterliche Zeit mit ihren wagemutigen Kriegs- und Liebesabenteuern verbunden sind, ist nur natürlich. Die gelegentliche Verwertung biblischer Anschauungen und Ausdrücke, die man bei beiden Dichtern beobachten kann, geht auf die durchaus religiöse Erziehung, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath genossen hat, zurück.

Mit zu den hervorstechendsten Eigenschaften der Poesie des französischen Dichters gehört die Anwendung neuer, z. F. sehr kühner Bilder, und Freiligrath gleicht ihm auch in dieser Beziehung. Ein merkwürdiges Bild ist ja durch Heines Spott im „Atta Troll“ berühmt geworden. Es ist die Strophe im „Mohrenfürsten“:

„Aus dem schimmernden weissen Zelte hervor
Tritt der schlacht-gerüstete fürstliche Mohr;
So tritt aus schimmernder Wolken Thor
Der Mond, der verfinsterte, dunkle, hervor.“

Ein ähnlicher Vers findet sich auch in „Wetterleuchten in der Pfingstnacht“. Es wäre nun nicht unmöglich, dass auch für diesen Vergleich V. Hugo das Vorbild gewesen ist; denn er sagt („Die Fee und die Peri“, III) ganz ähnlich:

„Ich wohn' im Orient, ich wohne, wo die Sonne
Schön wie ein König ist in seines Zeltes Wonne.“

Eigenartig ist auch ein Vergleich in Freiligraths Gedicht „Henry“, der allerdings schon in „Romeo und Julie“ vorkommt. Es heisst da:

„Sein Herz die Scheide dieses Dolches“,

und ebenso sagt V. Hugo in der „Romance mauresque“:

„Que — — — — — — — — — —
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.“

Zu dem Einflusse, den die Stoffe und die Technik der V. Hugoschen Poesie auf Freiligrath ausgeübt haben, gesellen sich noch solche andrer Natur. So weist z. B. besonders die formale Seite der Freiligrathschen Dichtungen auf französische Einwirkung hin. Ist es doch Freiligrath gewesen, der den Alexandriner wieder zu neuen Ehren gebracht hat, seitdem dieser etwa seit 1750 von der deutschen Dichtkunst in den Bann gethan worden war. Eine grosse Anzahl gerade derjenigen Gedichte, an denen man den Einfluss der V. Hugoschen Poesie nachzuweisen vermochte, ist in Alexandrinern abgefasst. Wenn es auch bei diesem Versuche, den Alexandriner, der unbestreitbar dem Wesen der deutschen Sprache nicht zusagt, wieder ins Leben zu rufen, geblieben ist, so muss doch jeder zugestehen, dass Freiligrath trotz dieses Metrums Wirkungen hervorzubringen verstanden hat, die man früher nicht für möglich gehalten hätte. Dass man vor allem an V. Hugo als das Vorbild in metrischer Beziehung für Freiligrath denken muss, geht schon daraus hervor, dass Freiligrath gerade diejenigen Kombinationen von Alexandrinern, die man bei V. Hugo wahrnimmt, bevorzugt hat. Auch sonst hat er von letzterem gelernt; das beweisen Strophen von der Form a b a a b, a a b c c b oder a b a b c c c b, die sich auch in Freiligrathschen Gedichten, die nicht aus Alexandrinern bestehen, finden.

Schwer zu entscheiden wird sein, ob bei Freiligrath rührende Reime wie sie—sieh, sie—Poesie (I, 184 und 185) oder wie Verse—Ferse (II, 187), Karosse—Rosse (III, 55) nur auf Flüchtigkeit beruhen, oder ob man auch hier französischen Einfluss anzunehmen hat; denn im Französischen dürfen bekanntlich lautlich gleiche Worte mit einander reimen, falls sie verschiedene Bedeutung haben.

Als sehr wahrscheinlich muss hingestellt werden, dass Freiligrath einzelne Worte aus V. Hugos Sprachschatz übernommen hat. Natürlich sind dies zunächst jene, welche für das orientalische Gepräge seiner Gedichte notwendig waren. Sie im einzelnen auf V. Hugo zurückzuführen, ist unmöglich, da viele der fremdartigen Namen und Bezeichnungen sich schon in der deutschen philhellenischen Lyrik (bei Chamisso, Müller u. a.) eingebürgert hatten. Es seien daher nur einige, die wohl unmittelbar aus V. Hugo stammen, angeführt: „Arnaut“ („Der Derwisch“ und „Die seidne Schnur“), „Capitano“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Chlamys“ („Lied der Arena“ und „Der Bivouac“), „Fandango“ („Lazzara“ und „Piratenromanze“, „Hospitalschiff“), „Gabarre“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Janina“ („Der Derwisch“ und „Vier Rossschweife“), „Junke“ („Navarin“, „Die Fee und die Peri“ und „Die Schiffe“), „Palankin“ („Die Fee und die Peri“ und „Der weisse Elephant“, „Tiger und Wärter“), „Schebecke“ („Navarin“ und „Die Schiffe“), „Smum“ (oft bei beiden Dichtern), „Sykomore“ („Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“), „Trombe“ (u. a. in „Napoleon II“, „Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“, „Schiffbruch“ u. s. w.)

Mitunter weist ein Gedicht Freiligraths durch einzelne vorkommende Wörter unmittelbar auf V. Hugo hin. So muss das Jugendgedicht „Der weisse Elephant“ kurze Zeit nach dem Lesen von Hugos „Die Fee und die Peri“ entstanden sein; denn in beiden Gedichten kommen folgende fremde Namen und Ausdrücke vor: Bengalen, Galkonda, Ganges, Mysor, Madras sowie Palankin, Pagode u. s. w., neben denen natürlich auch noch mancher andere Name, den man aus V. Hugo kennt, auftritt.

Ein anderes Jugendgedicht, „An Afrika“, erinnert in vielen Beziehungen an die Orientale „Nourmahal la Rousse“. Denn wenn dieses Gedicht sich auch heute nicht mehr unter den Freiligrathschen Uebersetzungen befindet, so hat es Freiligrath doch wahrscheinlich übersetzt, zum mindesten aber sehr gut gekannt. Schon der Gegenstand zeigt eine gewisse Aehnlichkeit, auffallender ist aber das Vorkommen ganz ähnlicher Worte und Verse in beiden Gedichten:

bei V. Hugo:	bei Freiligrath
La lionne.	Der Löwe.
léopard tacheté.	gefleckte Panther.
l'éléphant aux larges oreilles.	graue Elephanten.
Casse les bambous en marchant.	Zermalmen schweren Tritts das Feld.
Le bois entier hurle et fourmille.	Wilder Tiere Stimmen erschallen.
Dans chaque antre une voix rugit.	Aus Felsgeklüft und Höhl'.

sowie noch manche andere Anklänge.

Auch die „Piratenromanze" steht, wie schon früher hervorgehoben, entschieden unter dem Einflusse der „Orientales". Eine Fülle von Ausdrücken und Bildern, die in „Navarin", „Lazzara", „Türkischer Marsch" und den unübersetzten „Fantômes" wiederkehren, machen dies zur Gewissheit, z. B. Gabarre, Scheik, Christenhund, Cigarre, Guitarre, Fandango, Mantilla, Tambourins Geklirr, Bandit, Capitano, Fez, Mahomet, Serraglio, und auch der Satz:

> „Spritzt auch Blut auf eure Jacken —
> Rot auf Rot macht keine Flecken"

= „Il rafraîchit dans leur sang son caftan écarlate" im „Türkischen Marsch" spricht dafür.

Ebenso verhält es sich mit Freiligraths Gedicht „Heinrich der Seefahrer". Man findet da Moskee, Alhambra, Anker, Eskurial, Giraffe, Agraffe, Kalif, Khan, Tiger, Elephant, Panther, Orient, Indus, Lianen und noch manche andere charakteristische Worte.

Aber nicht nur fremdartige Ausdrücke, die z. T. durch den Stoff mit Eingang in die Freiligrathschen Verse gefunden haben mögen, sind auf V. Hugo zurückzuführen. Die lange Beschäftigung mit französischer Poesie, und zwar besonders mit der V. Hugo's, hat noch andere Spuren in Freiligraths Gedichten hinterlassen, nämlich Fremdwörter und Gallicismen. Dass zu jener Zeit, als Freiligrath dichtete, Fremdwörter noch mehr im Schwunge waren als in unserer sprachreinigenden Zeit, und dass sich Freiligrath ihrer besonders oft in seinen politischen Gedichten bediente, sei hier nur angedeutet; nur diejenigen Fremdwörter und Verbindungen sollen hier Platz finden, die selbst dem gebildeten Manne, der eher [illegible] in Fremdwörtern zu reden, ungeläufig sind.

Auffallend ist zunächst der Gebrauch des Wortes „Bord“ in dem Sinne von „Ufer“, der sich ja ganz vereinzelt auch bei anderen deutschen Dichtern einstellt. Man muss daher bei Freiligrath französischen Einfluss annehmen; „aux bords de . . .“ findet sich gerade bei V. Hugo ziemlich häufig. Freiligrath gebraucht Bord = Ufer zweimal in „Nebo“ und in „Hospitalschiff“, einmal in „Im Herbst“, „Die Tanne“, „Ungarn“, „Kinderlied“ und in der Uebersetzung „Das Lied der Arena“; auch in einer Uebersetzung aus Musset sowie in mehreren Uebertragungen englischer Gedichte wendet er „Bord“ an.

Einige Worte, die oft in den Orientalen vorkommen, findet man bei Freiligrath immer in der französischen Form, die von der deutschen abweicht. Er sagt „Sultane“ (= sultane), „Moskee“ (= mosquée), „Mahomet“ (= Mahomet), „Smum“ (= semoun), „Araben“ (= Arabes), „Carabinen“ (= carabines), „Fee Morgane“ (= Fée Morgane) statt „Sultanin“, „Moschee“, „Muhamed“, „Samum“, „Araber“, „Karabiner“, „Fata Morgana“.

Von Redensarten tritt bei Freiligrath hin und wieder „im Bann sein“ in der Bedeutung von „im Bereich sein“ auf (z. B. I, 25; II, 166; II, 180; II, 196; III, 99). Im modernen Deutsch hat Bann aber nicht mehr diese Bedeutung; wohl begegnet man ihr aber mitunter im Französischen, wo besonders banlieue noch daran erinnert. Sollte nicht auch der Gebrauch des Substantivums „Trott“ (in der „Irischen Witwe“ und in „Bei Grabbes Tod“) auf das französische „trot“ zurückzuführen sein?„ Trott“ war ja allerdings in der alten Sprache vorhanden, vielleicht kam aber Freiligrath erst auf dem Umwege über das Französische dazu, es wieder einzuführen; denn „au grand trot“ ist eine ganz bekannte Redensart, die wohl besonders das Vorbild für Freiligraths „im scharfen Trotte“ („Eine Geusenwacht“) gewesen sein mag.

Auch Zusammensetzungen wie „Lärmkanone“ („Bei Grabbes Tod“) und „Wein der Ehren“ für „Ehrentrunk“ entsprechen genau den französischen Verbindungen „canons d’alarme“ und „vin d’honneur“. Einzelne französische Wörter,

die Freiligrath in seine eigenen Gedichte aufgenommen hat, sind: „Aventure“ (zweimal I, 34), „Aventurier“ (I, 94), „Bussole“ (I, 123), „Karavanserai“ (I, 165), „Kartel“ (I, 179), „Charte“ (III, 103), „Choc“ (III, 131), „Collet“ (I, 50), „Couleur“ (I, 128), „Courbette“ (I, 104; II, 122), „kreiren“ (III, 43), „Défilé“ (I, 94), „Falkonet“ (II, 193), „Jagdhabit“ (I, 55), „Géant“ (III, 111), „Lançade“ (II, 122). Absichtlich hat Freiligrath wohl die französischen Worte gewählt in Fällen wie III, 228 („Assemblée“), III, 87 („sublim“) und III, 89 („Die Akteure“).

Der Schluss, den man aus allen behandelten Einzelheiten ziehen muss, ist, dass V. Hugo in Freiligrath einen geistesverwandten Dolmetscher und einen begeisterten, rasch lernenden Schüler gefunden hat. Er hat dadurch der deutschen Dichtkunst einen Teil dessen, was er der deutschen Romantik verdankt, reichlich vergolten. —

Ausser den Proben V. Hugoscher Lyrik hat Freiligrath nur noch wenige Gedichte aus dem Französischen übersetzt. Der erste von ihm veröffentlichte Band „Gedichte“ (1838) enthält 11 Uebersetzungen aus Alfred de Musset, 5 aus Jean Reboul, 2 aus Marceline Desbordes-Valmore und je ein Gedicht von Alphonse de Lamartine und Auguste Barbier. In späteren Veröffentlichungen Freiligraths findet sich nur noch ganz vereinzelt einmal eine Uebersetzung aus dem Französischen, so in dem Bande „Zwischen den Garben“ (1849) die von Lamartines „Friedensmarseillaise“, im zweiten Hefte der „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ (1851) die von Pierre Duponts „Brot“ und in dem Bande „Neueres und Neuestes“ Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“. Erst später herausgegeben wurde das jetzt im dritten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ zu findende Gedicht „24. Juni bis 24. November“ von Delphine Gay de Girardin.

Von den V. Hugoschen Gedichten an Inhalt wie Sprache sehr verschieden sind die Lieder, die Freiligrath von Alfred de Musset übersetzt hat. In ihnen führt uns dieser andere französische Lyriker vorwiegend in die lebensfrohe Welt der südlichen Länder, in der romantische Liebesabenteuer einen

bedeutenden Platz im Leben jedes Einzelnen einnehmen. Der Dichter besingt seine Liebe zu einer Schönen von Barcelona, Madrid oder Venedig, klangvolle Verse strömen seine Empfindungen aus. Oft mischt sich auch eine humoristische Wendung oder beissender Spott in die schwungvollen Zeilen, die daher oft an Heine erinnern. Besonders versteht es der Dichter, sich im Falle verschmähter Liebe durch irgend einen Sarkasmus über seine Lage hinwegzusetzen. Aber auch andere Empfindungen, treue Freundesliebe und Verständnis für die Zeugen vergangener Zeiten, finden hier gelegentlich einen poetischen Ausdruck. Dass der Dichter mit sinnendem Auge die Vorgänge in der Natur betrachtet, beweist u. a. die berühmte „Ballade an den Mond", die in ihrer Eingangsstrophe:

„Den Mond durch Nebel scheinen
Hoch über'm Thurme sieh'.
Wie einen
Punkt über einem i!"

wieder den neckischen Kobold zeigt.

Die verschiedenen Strophenformen, in denen die Musset-schen Gedichte abgefasst sind, bestehen hauptsächlich aus kurzzeiligen Versen. Mit Vorliebe verkürzt Musset dann noch eine Zeile in der Strophe und bringt dadurch eigenartige Wirkungen hervor; das Verbot des Enjambements wird von ihm sehr oft übertreten. Freiligrath schliesst sich immer genau an das Metrum der Vorlage an, nur einmal, im „Sonett", ändert er die Reimstellung, und einmal, im „Fragment", fügt er vier Pluszeilen hinzu. In den „Stanzen", die Musset in achtzeiligen Strophen geschrieben hat, teilt Freiligrath jede Strophe in zwei Teile, ohne jedoch das Versmass zu ändern.

Seine Sprache trifft überraschend gut den Ton der Originalgedichte. Kleine Unfertigkeiten und Abweichungen laufen natürlich auch mit unter, sie sind denen, die schon bei den Uebersetzungen aus V. Hugo beobachtet worden sind, ähnlich und mögen daher mit Stillschweigen übergangen werden; nur sei nochmals auf das beredte Lob, das M. Bernays diesen Uebertragungen spendet, verwiesen.[1]

[1] Vgl. S. 20.

Wenn auch die Art der eben besprochenen Gedichte von Alfred de Musset Freiligraths Natur eigentlich ferner lag, so zeigen doch einige seiner früheren Gedichte verwandte Züge. Schilderungen von Spaniens glutäugigen Mädchen, die zum Tone der Guitarre wilde Weisen singen und tanzen, oder anderen üppigen Weibern finden sich in der „Piratenromanze“ und in Teil I der „Seidnen Schnur“, wie ja auch gewisse gemeinsame Ausdrücke wie „Baskina“ u. a. und die ganze Szenerie auf einen Zusammenhang mit Mussets Poesie hindeuten. Auch das Gedicht „Der Falk“ ähnelt in Inhalt und Sprache dem Mussetschen „Lever“. Eine Falkenjagd gibt in beiden den Dichtern Gelegenheit, die Vorzüge ihrer Dame zu schildern. Wir finden da manchen gleichen Zug, ja selbst das knappe „Jagdhabit“ haben beide.

Für einen anderen französischen Dichter jener Zeit, für Jean Reboul, hat Freiligrath grosse Sympathie gehabt. Er bezeugt dies vor allem in einem seiner Briefe, wo es heisst:[1]) „Ich habe Ihnen noch nicht erzählt, wie sehr ich mich am Reboul erquickt habe. Allen Respekt! Aber den Bäcker merkt man, meiner einfältigen Meinung nach, zu wenig. Da zeigt sich z. B. Burns in jedem Verse als Ackersmann und ist doch nicht weniger Poet deshalb: ja ich glaube selbst, dass er's mehr drum ist. Das soll aber kein Tadel sein; jeder hat nun 'mal seine absonderliche Weise, und wenn man der Rebouls es auch ansehen kann, dass er den Hugo und Lamartine gelesen hat, so — ach, ich will nur stille schweigen. Nosce te ipsum, Ferdinande!“ Aus dem letzten, unvollendeten Satze ersieht man zugleich, dass Freiligrath ganz genau weiss, wie manche Dichter auf die Entwicklung seiner Poesie eingewirkt haben. Heute wird man Freiligraths Begeisterung für Reboul nicht mehr recht teilen; denn in seinen Gedichten herrscht doch neben einigen wirklich schönen, wie z. B. „Der Engel und das Kind“, jener rührselige Ton vor, zu dem auch Freiligrath in seiner Jugend hinneigte. Marceline Desbordes-Valmore versteht es besser, durch das Eigentümliche ihrer Gegenstände zu fesseln. „Der Rufer an der

[1]) Vgl. Buchner I, 235/236.

Rhone“ schildert, wie mitten in den grössten Jubel durch den Verlust eines Kindes tiefe Trauer eindringt, und „Die Nachtwache des Negers“ ist die Klage eines treuen Negersklaven um seinen Herrn, dessen Wiedererwachen aus dem Todesschlafe er vergeblich erhofft. Dieser Stoff sowie Barbiers anakreontisches Gemälde eines sich badenden Mädchens des Orients führen wieder in Regionen, in denen Freiligraths Muse so gern verweilt. Andere, gewichtigere Töne schlägt Lamartine in dem „Genius in der Verborgenheit“ und in der erst viel später entstandenen „Friedensmarseillaise“ an. In schwungvoller Sprache und erhabenen Bildern preist er in dem ersten Gedicht das geheimnisvolle Walten des Genius, der Hütten und Paläste ohne Unterschied aufsucht, in dem zweiten den ewigen Weltfrieden, indem er alle Völker auffordert, endlich einmal allen kleinlichen Zank zu vergessen und in friedlichem Wettkampfe an dem Fortschritt der Menschheit mitzuarbeiten. Duponts „Brot“ ist ein soziales, Delphine Gay de Girardins „24. Juni bis 24. November“ ein politisches Gedicht, deren Gedanken in manchem Freiligrathschen wiederkehren. Die technische Ausführung aller dieser Uebersetzungen ist mit der bei Freiligrath gewohnten Treue und Vollkommenheit durchgeführt. In Ronsards Gedicht „An einen Weissdorn“ fällt das jetzt ungebräuchliche Substantivum „Trumm“ auf. Freiligrath hat es aber mit voller Absicht gewählt, wie es ja überhaupt sein Bemühen war, ältere Worte wieder aufleben zu lassen. Gerade für das vorliegende Beispiel kann man die letzte Behauptung durch eine Mitteilung seiner Tochter stützen, die zugleich die Sprachmeisterschaft des Uebersetzers in das rechte Licht rückt. Mrs. Kate Freiligrath-Kroeker schreibt nämlich:[1] „His translation of Pierre de Ronsard's exquisite ”To a whitethorn“ is perfectly fresh in my memory, if only because I asked my father whether the word ”trumm“ he had made use of, was admissible in German, and the patient kindness with which he took the trouble to enlighten my ignorance. My father speaking so rarely of his poems and translations as being anything remarkable, I was generally left to find out their beau-

[1] Vgl. Cosmopolis, Juli 1898, S. 54.

ty by myself or from the admiration of strangers; and, consequently, I was not aware of his consummate knowledge of the German language, which led him to reinstate many a fine old word, many a vigorous expression into its old rights.“

Ronsards Lied an den Weissdorn ist das letzte französische Gedicht, das Freiligrath übertragen hat. Es stammt schon aus der Zeit, in der er sich ausschliesslich mit der englischen Litteratur beschäftigte. Von Uebersetzungsversuchen aus einer anderen romanischen Sprache hört man gelegentlich; in die „Gesammelten Dichtungen“ ist nur die Uebertragung des Chorliedes in der sechsten Scene des zweiten Aktes von Alessandro Manzonis Tragödie „Der Graf von Carmagnola“[1]) aufgenommen worden. Der Gegenstand des Trauerspieles ist ein ähnlicher wie der von Schillers „Braut von Messina“, nämlich der Zwist zweier Brüder von edler Abkunft. Das Chorlied enthält trübe Betrachtungen über das Verderbliche eines solchen Bruderkrieges. Freiligrath hat das Lied mit feinstem Verständnis wiedergegeben und trotz dessen schwieriger Form bewiesen, dass er sich auch in die Dichtungen anderer Sprachen als der ihm ganz besonders vertrauten zu versenken und sie mit derselben Meisterschaft zu übersetzen verstand.

---

[1]) Auch Goethe hat Manzonis „Grafen von Carmagnola“ sehr geschätzt. Vgl. in „Kunst und Altertum“ seine Besprechung und ein geringes Bruchstück einer Uebersetzung. Bd. 29, S. 629, 641 und 642 der Hempelschen Ausgabe.

III.

Uebersetzungen aus dem Englischen.

Schon in der Zeit, als in Freiligrath zuerst der Sinn für Poesie erwachte, übten die Verfasser des „Paradise lost" und des „Vicar of Wakefield" sowie Walter Scott einen nachhaltigen Einfluss auf ihn aus.[1]) Für Freiligrath hiess aber sich mit einem fremden Dichter näher beschäftigen auch zugleich ihn übersetzen; so ist es erklärlich, dass aus seiner Jugendzeit auch viele Verdeutschungsproben englischer Poesie erhalten sind. Schon das früher erwähnte Gedichtheft[2]) enthielt auch Uebersetzungen aus dem Englischen, später erschien manches in Zeitungen; wie gross die Zahl dieser Versuche gewesen sein muss, bezeugen viele Briefstellen aus jener Zeit.[3]) Auch verdient hervorgehoben zu werden, dass sich Freiligrath schon in den dreissiger Jahren mit nordamerikanischen Dichtern beschäftigte, wie folgender Satz beweist: „Specimina Nordamerikanischer Lyrik wären vielleicht auch nicht unwillkommen? Bis jetzt habe ich aber noch nichts fertig."[4])

Ueber sein Verhältnis zur englischen Lyrik spricht sich Freiligrath in einigen Briefen ganz allgemein aus, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Besonders stellt er da einmal die englische Poesie der anderer Völker gegenüber[5]): „Ich wüsste, unsre eigene ausgenommen, keine neuere Sprache, deren

---

[1]) Vgl. Buchner I, 38 und 148/149.

[2]) Vgl. oben S. 2.

[3]) Vgl. Buchner I, 60, 61, 65, 68, 78, 98, 104, 155/156, 158, 160/161 u. a. m.

[4]) a. a. O. I, 162.

[5]) a. a. O. I, 113.

Litteratur mich so mannigfach angesprochen und angeregt hätte als gerade die englische. Die Franzosen haben mich von jeher kalt gelassen, und erst, seitdem Feuerköpfe, wie Victor Hugo, Alph. de Lamartine, Béranger, Balzac, Jules Janin, Alfr. de Vigny, Eugène Sue (Verf. von Atar Gull) und andere die Fesseln gesprengt haben, mit welchen die Allongeperücken des siècle de Louis XIV. Sprache und Geschmack ihrer Nation gebunden hatten, bin ich mächtig von dem Genius gallischer Poesie ergriffen und namentlich von Hugos unvergleichlicher Lyrik hingerissen worden.“ Die folgenden Sätze lassen uns einen Einblick in Freiligraths gegenaue Kenntnis der italienischen Poesie gewinnen. Nachdem er auf die Holländer zu sprechen gekommen ist, fährt er fort: „Wie ganz anders als die Stuben- und Sumpfpoesie der Batavier schreitet dagegen die Muse des benachbarten Albion einher! Zwischen Shakespeare und Byron, diesem A und O englischer Poesie, welch ein reiches glänzendes Dichteralphabet (dies ist übrigens ein schiefes Gleichnis!) — wie hat namentlich die neuere Zeit Männer hervorgebracht, die nicht nur mit den Heroen früherer Dichterperioden Englands auf gleicher, sondern einige selbst auf höherer Stufe stehen als sie! Der ruhige, fromme Cowper, der bilderreiche Moore, der Ettrikschäfer Hoggs, der sanfte Wilson, der phantasiereiche Coleridge, der korrekte Campbell (der — — — —) und, um der allerdings noch weit grösserer Ausdehnung fähigen Liste schnell ein Ende zu machen, unter den Novellisten neben dem uns schon als Quartaner begeisternden W. Scott der geistreiche Bulwer, der Verfasser des Pelham, Devereux, Eugen Aram u. s. w. — wer nennt ihre Namen nicht mit Achtung gegen sie selbst und das Land, welchem sie angehören?“ u. s. w. Und bedauernd ruft er einmal aus[1]: „Hätte ich nur mehr Zeit! Die neuere Lyrik Englands, wenn ich Moore und Byron ausnehme, ist dem nicht Englisch verstehenden Teile des deutschen Lesepublikums fast noch eine terra incognita, und doch, wie reich an Schönheiten sind nicht namentlich die Lieder der See-Dichter

[1]) a. a. O. I, 160/161.

(Lake-Poets), von denen ich freilich noch wenig übersetzt habe, von denen aber, bei minder gebundenen Flügeln, eine Auswahl zu geben einer meiner heissesten Wünsche ist.“ Ein andres Mal schreibt er[1]: „Ich stimme Ihnen in dem, was Sie über die Engländer sagen, vollkommen bei, und es freut mich, Ihnen die Versicherung geben zu können, dass mir gerade die neuern Engländer, Byron, Moore, Coleridge, Scott, Wilson, Wordsworth (Southey weniger, obgleich ich u. a. auch ein längeres Bruchstück seines Thalaba the Destroyer übersetzt und in Pfizers Litteraturblatt zum Auslande mitgeteilt habe) den ersten bedeutenden Anstoss gegeben haben. Das Naturgefühl, das namentlich in Wordsworths Dichtungen weht, ist ganz unübertrefflich, und ich denke noch immer mit stiller Freude an die Zeit zurück, wo ich ihn zuerst kennen lernte und mit ihm und Coleridge einsam Wald und Feld durchschweifte . . . .“ Zum Schluss sei noch folgende Aeusserung angeführt[2]: „Ich übersetze jetzt viel aus dem Englischen, meist Sachen der unbekannteren Lyriker unserer Zeit, und werd’ es binnen kurzem im Litteraturblatt zum Auslande drucken lassen. Es verlohnt sich schon der Mühe: Keats, Shelley, Wilson, Proctor, Bowles, Kirke-White, die Hemans und andere haben herrliche Lieder geschrieben, und es thut mir wohl, mich einmal abzuwenden von den fiebernden Franzosen und mir selbst zu der Ruhe und Sinnigkeit dieser See- und Bergdichter, deren Naturanschauung mich häufig an Schefers Laienbrevier erinnert. Shelley und ein paar andere ausgenommen, ist über alles, was diese neuen Engländer geschrieben, eine Stille, eine Ruhe ausgegossen, die einen unbeschreiblichen Zauber auf mich ausübt und mich unwiderstehlich zum Dolmetschen auffordert.“

War es in der Jugend die Neigung, die ihn in den englischen Dichtern Anregung suchen liess, so kamen später äussere Verhältnisse hinzu, die bewirkten, dass Freiligrath bis an sein Lebensende in steter Fühlung mit der englischen Poesie geblieben ist: das Schicksal verschlug ihn nach England, wo er in harter Bureauarbeit das tägliche Brot für sich

[1]) a. a. O. I, 289.
[2]) a. a. O. I, 301.

und seine Familie verdienen musste. Ihn, der schon als Lehrling den Kopf voller Hirngespinste hatte, und der treu an seinen Idealen festhielt, musste diese nüchterne Verstandesthätigkeit anekeln. Konnte er da Besseres thun, um der Entmutigung, die sich seiner an jedem Abend von neuem bemächtigte, zu entfliehen, als sich in das Reich der Poesie zu flüchten? Da ihm aber zu eigenem dichterischen Schaffen oft die notwendige Ruhe und Inspiration fehlte, so griff er wieder zu dem alten Auskunftsmittel, das ihm früher grosse Dienste geleistet hatte: er erbaute sich an fremden Dichtungen, indem er sie verdolmetschte.

Und England verfügte in der That damals über eine Fülle von dichterischen Talenten. Die bedeutendsten von ihnen erwähnt die oben angeführte Briefstelle; doch wären diesen Namen noch manche andere anzureihen.

Wahrscheinlich hat aber auch ein rein äusserlicher Umstand dazu beigetragen, dass Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit immer mehr auf die englische Poesie ausdehnte. Schon die Form drängt im Französischen zur Phrase, weil die starre Metrik des Alexandriners in ihr fast unumschränkt herrscht. Die englische Poesie dagegen hat eine grosse Fülle unter einander gleichberechtigter Versmasse, die ungefähr dieselben wie im Deutschen sind, sich zu wahren gewusst. Ausserdem weisen das Englische und das Deutsche als zwei Schwestern einer einzigen Sprachfamilie, wie sie schon Klopstock genannt hat, in Konstruktionen, Wendungen, Bildern und Worten eine Aehnlichkeit auf, die zum Uebersetzen aus einer Sprache in die andre förmlich einlädt. Oft kann man englische Verse ins Deutsche übersetzen, ohne auch nur ein Wort ändern zu müssen; selbst die Reime sind vielfach dieselben. (Man denke z. B. an „My heart is in the Highlands“ u. s. w.) Solche Erwägungen sind natürlich für jeden, der fremde Litteraturen in seine Muttersprache einführen will, mitbestimmend.

Der starken Vorliebe Freiligraths für englische Poesie entspricht es auch, dass sein erster Band „Gedichte“ (1838) neben den eigenen Schöpfungen viele Uebersetzungen aus

dem Englischen enthält. Nicht alle Namen allerdings, von denen in den Briefen die Rede ist, wird man in der Ausgabe von 1838 und in den späteren finden. Von Byron z. B. steht in den „Gesammelten Dichtungen“ überhaupt nichts, von Burns viel weniger, als man nach den häufigen Aeusserungen über diesen Dichter annehmen sollte. Freiligrath hat eben, wie ja schon bei der Besprechung der Uebersetzungen aus dem Französischen hervorgehoben wurde, unerbittliche Kritik an allen seinen Arbeiten geübt und nur das Beste in die gedruckten Ausgaben aufgenommen. Die von 1838 bringt nun S. T. Coleridges „Alten Matrosen“, 10 Gedichte von Walter Scott, 26 von Thomas Moore, 13 Lieder von Robert Burns, je 2 von Robert Southey und Thomas Campbell, je 1 von Charles Lamb, John Keats und Felicia Hemans. Die Entstehungszeiten und Einzelveröffentlichungen dieser Uebersetzungen reichen bis ins Jahr 1829 zurück.

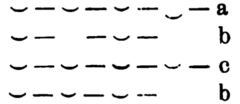
Die blossen Namen der einzelnen Verfasser thun dar, dass Freiligrath schon in dieser Auswahl von Uebersetzungen eine Probe seines vielseitigen Könnens gibt. Denn wie verschieden sind die einzelnen Dichter nicht in ihrem Stil, in der Wahl und Behandlungsweise ihrer Stoffe! Der „Alte Matrose“ von Coleridge[1]) ist ein Romanzencyklus, in dem ein alter Seemann einem durch seinen unwiderstehlichen Blick zurückgehaltenen Hochzeitsgast sein Schicksal erzählt. Er hat schwere Sünde auf sich geladen, indem er einen Albatros, ein Geschöpf Gottes, aus Uebermut niederschoss. Diese Sünde treibt ihn ruhelos von Land zu Land, um den Menschen Liebe gegen alle Wesen zu predigen. Dieser an sich eigentlich absurde Stoff ist mit meisterhafter Technik von Coleridge behandelt worden. Die Stimmungen, die er mit seinen Worten und kurzen Versen hervorruft, besonders die des Grausens, üben eine bestrickende Wirkung auf den Leser aus. — Ganz andrer Natur sind die Lieder Walter Scotts, die in der Ausgabe von 1838 dem „Alten Matrosen“ folgen. Sie führen

[1]) Ueber Coleridge vgl. The Poems of Samuel Taylor Coleridge. With a Biographical Memoir by Ferdinand Freiligrath, Leipzig 1860. — Alois Brandl, Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.

den Leser in das schottische Hochland, dessen Eigenart so ansprechend von Scott poetisch verherrlicht worden ist. Bald vernimmt man wilde Kriegsgesänge, wie in dem hervorragend schön übersetzten „Pibroch of Donald Dhu“ oder im „Einfall“, bald wild-wehmütige Liebesklage, wie im „Mädchen von Isla“ und im „Mädchen von Toro.“ „Jock von Hazeldean“ schildert die Entführung eines Mädchens durch ihren Geliebten an dem Tage, wo sie die Gemahlin eines andern werden soll, und der „Troubadour“ preist treue Liebe bis in den Tod. Als Gegenstück hiezu spottet „Noras Gelübde“ über den Wankelmut des Weibes. „Der Pilger“ ist eine Anklage gegen die Hartherzigen, die ihre Mitmenschen in bitterster Not umkommen lassen, das „Wiegenlied“ besingt die Treue der schottischen Mannen zu dem Hause ihres Häuptlings, während „Donald Caird ist wieder da“ in humoristischer Weise die Ruhmestitel eines beim Volke beliebten schottischen Hochlandsräubers aufzählt. — Die 26 Gedichte von Thomas Moore, die sich an die Scottschen Lieder anschliessen, tragen wieder einen wesentlich andern Charakter. Sie sind zum grössten Teil den „National Airs“ und „Sacred Songs“ des grossen irischen Lyrikers entnommen. Jene ahmen bezeichnende Lieder der verschiedenen Nationen nach, während diese in getragen-pathetischem Tone religiöse Stimmungen wecken oder biblische Ereignisse beschreiben. In Freiligraths späteren Veröffentlichungen findet man noch zwei Gedichte Thomas Moores übersetzt, so in Band V, S. 158 einige Verse „An Lord Byron. Nach Lesung seiner Stanzen auf dem Silberfusse eines als Becher gefassten Schädels“, worin Th. Moore dem grossen Pessimisten das Verwerfliche einer solchen Ausgeburt wilder Phantasie vorwirft und ihn auffordert, in einem anderen Kelche, „dem sel’gen Kelch, der nie vergebens floss“, Frieden und Glück zu suchen; im zweiten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ ist dann noch eine Uebersetzung „Aus den irischen Melodien“ veröffentlicht worden, die in schwermütigen Versen der Klage über die Enttäuschungen des Lebens Ausdruck gibt. — Den Beschluss machen 13 Lieder von Robert Burns, dem frei aus seinem Gefühlsleben herausschaffenden Dichter, dem die Lieder einfach, aber poetisch

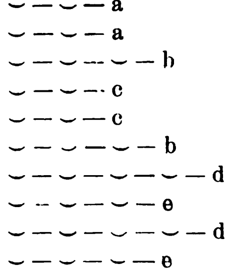
von den Lippen fliessen, sodass sie vielfach wie Volkslieder klingen. Die meisten von diesen 13 Liedern sind Liebeslieder, die bald in schelmisch-launiger, auch humoristischer Weise, bald aber in schwermütigen Tönen die Macht der Liebe verkünden. Nur das berühmte „Mein Herz ist im Hochland“ ist ein Preislied auf die schottische Heimat des Dichters. — Weniger von Belang für die Beurteilung des Ganzen sind die einzelnen Lieder anderer Dichter, die in diesem ersten Bande Freiligrathscher Poesie vertreten sind.

So verschieden an Inhalt alle diese englischen Gedichte sind, ebenso sehr unterscheiden sie sich meistens in der Form von einander. Eine besondere Stellung nimmt in dieser Beziehung der „Alte Matrose“ ein, weil er einen längeren Cyklus darstellt. Er ist in sieben Abschnitte eingeteilt, deren jeder aus einer grösseren Anzahl von Strophen besteht, die meistens das Schema



aufweisen. Mitunter wird noch eine Zeile zwischen der dritten und vierten eingeschoben, die dann mit der dritten reimt. Oft zeigen auch die erste und dritte Zeile Innenreim, vielfach beide gleichzeitig. Nicht selten finden sich auch längere Strophen. Durch diesen öfteren Wechsel des Metrums wird auch schon äusserlich der Eindruck einer lebhaften Handlung hervorgerufen. Auch herrscht, während die Zahl der Hebungen immer feststeht, in Bezug auf die Senkungen grössere Freiheit. — Das Versmass der Scottschen Lieder ist, ihrem ganzen Ton entsprechend, nicht gekünstelt, sondern einfach. Die Strophen setzen sich aus paarweise oder abwechselnd gereimten Versen zusammen, die meistens vier Hebungen tragen. — Grössere Mannigfaltigkeit zeigen wieder die Mooreschen Lieder. Sie sind in den verschiedensten Strophenformen abgefasst; Strophen von 4, 5, 6, 8, 12 und 14 Zeilen wechseln ab und weisen mannigfache, zum Teil sehr verwickelte Reimschemata auf. Auch die Zeilen in den einzelnen Strophen sind oft von ungleicher Länge. — Die Formen der Burnsschen Lieder sind im allgemeinen einfach und gefällig.

So boten, ebenso wie die französischen, auch diese englischen Gedichte einem so jungen Uebersetzer, wie Freiligrath damals war, nicht geringe formale Schwierigkeiten; aber er verstand sie zu meistern. Wie bei der Mehrzahl seiner Uebersetzungen aus dem Französischen, behält Freiligrath auch hier in der Regel die ursprüngliche Form bei. Nur macht er mitunter von der freieren Behandlung der Senkungen, die sich vielfach schon in der Vorlage findet, Gebrauch; im allgemeinen ist aber der Wechsel von Hebung und Senkung bei ihm sogar regelmässiger als im Original. Nur einigemal änderte er die Form ein wenig, so z. B. im „Alten Matrosen“ I, 81; II, 5, 15, 45; V, 63, 109; VI, 11, 17, 65; VII, 1, 45, 55, 78, 97, wo er den Innenreim preisgab, den er im Original vorfand. Die Wiedergabe der vielen kleinen reimenden Worte bereitete ihm wahrscheinlich zu grosse Schwierigkeiten. Wie sorgfältig er sich aber bemüht, derartige Unvollkommenheiten nach Möglichkeit wieder auszugleichen, beweisen die Verse I, 45; III, 29, 31; IV, 27, 47 (denn „nach — Tag“ ist gemäss dem sonstigen Freiligrathschen Sprachgebrauch als gereimt anzusehen), die Innenreim zeigen, obgleich er im Original fehlt. Noch in einigen anderen Gedichten vermochte Freiligrath nicht, alle Innenreime getreu wiederzugeben; in den Burnsschen Liedern fehlen sie bei V. 11, 13 und 15 von Lied Nr. 1 und bei V. 9 und 11 von Lied Nr. 5, während sie in Lied Nr. 7 genau gewahrt sind. In der Uebersetzung von Moores „Row gently here“ gibt Freiligrath schon äusserlich zu erkennen, dass er das kunstvolle Schema der Vorlage



nicht beibehalten will. Er unterdrückt zwar keine Zeile, schreibt aber V. 1—3, 4—6, 7—8 und 9—10 in je eine zu-

sammen, sodass seine Strophe aus vier Langzeilen besteht. Von Reimen fehlen bei ihm die von V. 1—2, 4—5, 7, 9 und die entsprechenden in der zweiten Strophe. In Moores „See the dawn from heaven“ weisen V. 7 und 8 (V. 13 und 15 in der Druckart des Originals) Innenreim, in desselben Dichters „When through the Piazzetta“ V. 5 und 7 Reim auf, während beides von Freiligrath unterdrückt wurde. Die Reimstellung zu ändern, sah sich der Uebersetzer in dem Refrain des Scottschen Liedes „Der Troubadour“ gezwungen; statt a b a c setzte er a b c b, was wohl auch besser wirkt, da auf diese Weise der Refrain mit einem Reim schliesst. Nur ganz selten hat Freiligrath einmal einen längeren Vers als die Vorlage angewendet. Von den Mooreschen Gedichten haben V. 4, 5 und 13 von „When first that smile“ und V. 5 und 15 von „How oft, when watching stars“, von den Burnsschen Liedern V. 7 von „O säh' ich auf der Heide dort“ einen Versfuss mehr. Wahrscheinlich konnte Freiligrath nicht anders verfahren, ohne der Uebersetzungstreue Abbruch zu thun. Einmal, in Burns' „Nun, wer klopft an meiner Thür?“ ändert er den jambischen Rhythmus des Originals in trochäischen um. Von den übrigen kleinen Mitteln, deren kein Uebersetzer entraten kann,[1]) macht Freiligrath natürlich auch bei diesen Uebersetzungen Gebrauch. Da sie immer wiederkehren, seien sie weder hier noch später besonders hervorgehoben. Einige kleine Aenderungen, die gelegentlich vorkommen, sind durchaus nicht Verlegenheitsänderungen, sondern verraten den denkenden Uebersetzer, der gerne die Vorlage womöglich noch verbessern möchte. In dem Mooreschen Gedicht „There comes a time“ z. B. fügt Freiligrath jeder Strophe noch einmal die ersten vier Verse bei, um die Moral desto nachdrücklicher hervortreten zu lassen. Für sehr glücklich wird man allerdings gerade diesen Zusatz nicht halten können; denn der lehrhafte Ton des Ganzen kommt dadurch nur umso unangenehmer zum Ausdruck. Berechtigter erscheint dagegen eine andere Aenderung. Wenn Freiligrath in „Peace to the slumberers“ die erste Zeile am Schluss jeder Strophe nicht wieder-

---

[1]) Vgl. oben S. 15—17.

holt, wie Th. Moore dies thut, so erreicht er damit, dass das Lied in einen viel kräftigeren Fluch auf den Eroberer ausklingt. Eine ähnliche Steigerung erzielt er im Burnsschen Lied Nr. 12 durch Umstellung der einzelnen Strophen. Ja sogar eine Auslassung, die sich in der Uebersetzung von Scotts „Wiegenlied“ findet, wird man gutheissen müssen. Es fehlt darin nämlich der Refrain

„O ho ro, i ri ri, cadil gulo,
O ho ro, i ri ri, etc.“

Die Gefahr, lächerlich zu werden, lag hier sehr nahe, und deshalb geht Freiligrath ihr aus dem Wege.

Ebensowenig wie die Metrik bietet der Stil dieser Freiligrathschen Uebersetzungen zu gröberen Ausstellungen Anlass. Manchmal allerdings wollte sich der knappe englische Ausdruck nicht so ganz der deutschen Sprache anpassen, sodass die deutschen Verse mitunter etwas dunkel bleiben. Besonders im „Alten Matrosen“ ist dies einigemale zu beobachten. In I, 9 ff. z. B.

„Er hält ihn mit der dürren Hand:
War stattlich einst und gross
Ein Schiff — lass los, du alter Narr!
Stracks liess die Hand er los“

mutet Freiligrath dem Leser entschieden zu viel zu. Dem Hörer werden diese Verse überhaupt nur bei klarster Diktion des Vortragenden verständlich sein. Der Uebersetzer befand sich eben in der Zwangslage, den ohnehin schon sehr knappen Ausdruck der Vorlage

„He holds him with his skinny hand,
„There was a ship“, quoth he.
„Hold off! unhand me, grey-beard loon!“
Eftsoons his hand dropt he“

ebenso knapp wiederzugeben. Auch in V, 92—97 ist der Sinn der Uebersetzung beim ersten Durchlesen dunkel:

„Die Sonne, lotrecht über'm Mast,
Schaut meerwärts ohne Regung!
Doch plötzlich rührt und regt sie sich
Mit zitternder Bewegung;
Schiesst vorwärts, rückwärts unruhvoll
Mit zitternder Bewegung; . . .“

Zunächst muss man das „sie“ in V. 94 auf die Sonne beziehen, während es sich thatsächlich nur auf die in V. 91 erwähnte Schiffsleinwand beziehen kann. Im Englischen war ein Missverständnis wegen des männlichen Geschlechts von sun und des weiblichen von ship ausgeschlossen:

V. 91 „And the ship stood still also.
V. 92 ff. The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she 'gan to stir,
With a short uneasy motion —
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.“

In VI, 33 und 34 heisst es im Original:

„And now this spell was snapt: once more
I viewed the ocean green.“

Freiligrath übersetzt:

„Und wieder schaut' ich hin auf's Meer,
Auf seine Flut so grün:“

Er unterdrückt dabei den zum Verständnis des Ganzen wesentlichen Gedanken, dass der Fluch endlich von dem alten Matrosen genommen wird. Bei Coleridge erfährt der Leser das überdies noch aus den Randnoten, die jener seinem Gedichte beigegeben hat; aber auch diese fehlten in der ersten Ausgabe von Freiligraths Uebersetzung, [1]) weil er sie selbst noch nicht zu Gesicht bekommen hatte; denn er verfertigte seine Uebersetzung nach einem Nachdrucke, der Coleridges Glossen nicht aufwies.

Neben solchen mehr auffallenden Stellen begegnet man natürlich auch kleineren Ungenauigkeiten. Manchen Vers musste Freiligrath farbloser übersetzen, als er ihn im Original vorfand, weil Reim und Metrik die genaue Wiedergabe verhinderten, während andererseits auch einmal ein kleiner Zusatz notwendig wurde. Oft aber ist er bewusst vom Original abgewichen. Vor allem häufig findet sich die Anwendung des Präsens, wo das Original das Präteritum hat (z. B. „Alter Matrose“ I, 14, 70 ff. u. s. w.); Freiligrath erreicht dadurch grössere Lebhaftigkeit in der Schilderung. Den gleichen Zweck verfolgt er durch ein anderes Verfahren, nämlich durch

---

[1]) Vgl. Buchner I, 289.

Auslassung des Verbs (z. B. „Alter Matrose“ I, 21; III, 64 und 65; IV, 30 und 58; V, 10 und 55 etc.; „Peace to the slumberers“, 7; „Take hence the bowl“, 1 u. s. w.). Unmittelbarer, dem Volksliedtone sich nähernd, mutet auch der Gedichtanfang

„Der Mond ging kalt und hell
Ueber Schneegefilde auf“

an im Vergleich zu dem reflektierenden

„I saw the moon rise clear.“

Mitunter allerdings sind die Uebersetzungen etwas frei gehalten; meistens offenbart sich aber gerade in solchen Stellen das feine dichterische Nachempfinden des Uebersetzers. Das zeigt z. B. die meisterhafte Wiedergabe der Verse 3—6 in Moores „Oh! soon return“:

„Through many a clime our ship was driven,
O'er many a billow rudely thrown,
Now chill'd beneath a northern heaven,
Now sunned in summer's zone.“

„Wohl trieb mein Fahrzeug der Orkan
Durch manches Meer, seitdem ich schied.
Bald fuhr der Nordwind durch die Raa'n,
Und bald der laue Süd.“

Bezeichnend für Freiligraths Selbständigkeit dem Original gegenüber ist auch eine Stelle in „When first that smile“. In V. 10—12 vergleicht Moore die Dauer der Treue eines Weibes mit dem Dufte einer Blume; Freiligrath dagegen wählt ein noch schärferes Gleichnis, wenn er sagt, des Weibes Treue schwinde so schnell, wie eine Thräne versiegt. Die Blume duftet, so lange sie nicht ganz verwelkt ist, und selbst dann kann sie noch liebe Erinnerungen wachrufen; die schnell versiegte Thräne aber hinterlässt auch nicht die geringste Spur. Den Wortlaut gleichfalls ein wenig verändert hat der Uebersetzer in einigen andern Stellen Moorescher Gedichte; so sagt er z. B. für

„Oft when watching stars grow pale
And round me sleeps the moonlight scene“

viel poetischer:

„Wie manchmal, wenn des Mondes Strahl
Die Berge zitternd küsst ringsum“;

und in dem überhaupt musterhaft übersetzten „Light sounds the harp“ sind V. 8—10 und 22—24 in der Uebertragung viel ausdrucksvoller als in der Vorlage. Man vergleiche nur:

"The clang of mingling arms
Is then the sound that charms
And brazen notes of war, that stirring trumpets pour“

mit:

„Rasselndes Rossesgeschirr,
Panzer- und Schwertgeklirr
Sind die Musik alsdann, die ehern ihn umbraust“;

und:

"While to his wakening ear
No other sounds were dear
But brazen notes of war, by thousand trumpets sung“

mit:

„Hufschlag und Horn und Schwert
Ist's, was sein Ohr begehrt,
Ist die Musik alsdann, die ehern dröhnt durchs Feld.“

Die Uebersetzungen Moorescher Gedichte ragen nun nicht etwa ganz besonders unter den übrigen hervor. Die Verdeutschungen Scottscher und Burnsscher Lieder z. B. gehören überhaupt zu den vollendetsten, die Freiligrath geschaffen hat. Einzelne sind von Originaldichtungen nicht zu unterscheiden; eins, „Mein Herz ist im Hochland“, hat sich ja im Liederschatz unsres Volkes dauernd eingebürgert — gewiss das schönste Zeugnis für die Vortrefflichkeit der Uebersetzung!

Die Thatsachen, dass Freiligrath schon im Beginn seiner Dichterlaufbahn viel aus dem Englischen übertrug, dass er dies mit grosser Hingebung that, und vor allem der Umstand, dass seine Uebersetzungen aus V. Hugo einen so grossen Einfluss auf ihn ausübten, legen die Frage nahe, ob nicht auch diese ersten Uebersetzungen aus dem Englischen auf seine eigne Dichtung einwirkten. Dass ein solcher Einfluss stattgefunden haben kann, ja wahrscheinlich stattgefunden hat, wird man, wenn man die Verhältnisse rein äusserlich betrachtet, nicht leugnen können. Wie erwähnt wurde, stammen die meisten der oben behandelten Uebersetzungen aus dem Anfang der dreissiger Jahre, also aus einer Zeit, in der Freiligraths poetisches Schaffen erst beginnt. Aber auch innere Gründe stützen diese Vermutung. Denn schon auf der Schule be-

schäftigte sich Freiligrath mit Vorliebe mit französischen und englischen Dichtern; ja es ist geradezu auffallend, dass sich in seinem ganzen Briefwechsel keine Aeusserung über Goethe, Schiller und andre grosse deutsche Dichter findet (diejenigen ausgenommen, denen er persönlich nahe stand), während allgemeine und eingehendere Urteile über fremde, besonders englische Dichter häufig gefällt werden. Und wenn Freiligrath in dem Lebenslauf, den er 1835 an Gustav Schwab schickte, von sich selbst u. a. sagt[1]): „Mein böser Stern wollte, dass ich zu jener Zeit grade neben meinen Schulstudien nichts eifriger betrieb als die Lektüre Walter Scottscher Romane. Ich dachte an nichts als an die Nebelhaiden des Hochlands und die auf ihnen vagabundierenden Bettler und Zigeunerinnen. Was Wunder, wenn ich dem Rufe nach dem Herzen von Midlothian, nach dem Sitze des Wizard of the North nicht widerstehen konnte“, so ist dies der beste Beweis dafür, dass seine Phantasie durch W. Scott mächtig angeregt wurde, und bis zu einem gewissen Grade gilt dasselbe von den andern englischen Dichtern.

Dennoch dürfte es schwer und wohl nur in einigen Fällen möglich sein, unmittelbare Beziehungen zwischen diesen frühesten Uebersetzungen aus dem Englischen und irgend welchem Freiligrathschen Gedichte festzustellen. Der Gesamtcharakter der ersteren ist indessen derselbe wie der von Freiligraths eigener Dichterthätigkeit jener Jahre, wenn man von den durch V. Hugo beeinflussten Gedichten absieht. Es ist jene erste Periode Freiligraths, die der reinen Poesie um ihrer selbst willen gewidmet war. Häufig trägt diese Poesie noch ein süsslich-lyrisches Gepräge nach Matthissonscher Art. Hiebei wird man z. B. mehreren Mooreschen Liedern einen gewissen Einfluss auf Freiligrath einräumen müssen. Denn trotz mancher Schönheiten sind sie oft nicht frei von überschwenglicher Sentimentalität, so z. B. „This world is all a fleeting show“ und vor allem „There comes a time“. Auch ist Moores Sprache reich an biblischen Anklängen, was vielleicht den jungen deutschen Dichter in der Behandlung

[1]) a. a. O. I, 148/149.

biblischer Stoffe und im Gebrauch biblischer Ausdrücke bestärkt hat.

Die Neigung Freiligraths zu dem „Alten Matrosen“ wird man gleichfalls verstehen. Hier zog ihn das Phantastische des Stoffes an, wie er ja noch 1838 daran dachte,[1]) Coleridges „Christabel“, das sich in derselben Atmosphäre bewegt, zu übersetzen. Ueberhaupt knüpften viele innere Bande Freiligrath an die Dichter der Seeschule. Am wenigsten fühlte er sich, wie schon erwähnt, zu Southey hingezogen, während Coleridge und Wordsworth ihn sympathisch berührten. Ihre poetische Verherrlichung des einfachen häuslichen Glücks und ihre hingebende Liebe zur Natur, die sich bei Coleridge und Southey noch mit der Vorliebe für das Ungewöhnliche paarten, fanden in seinem Herzen lebhaften Widerhall.

Von den beiden grossen schottischen Dichtern, Walter Scott und Robert Burns, wurde Freiligrath wieder in andere Gebiete eingeführt. Sinn für die Vergangenheit des Vaterlandes und treue Anhänglichkeit an den heimischen Boden mit seinen Bewohnern, verknüpft mit romantischer Erfindungsgabe, sind die hervorstechendsten Züge von Scotts Poesie, und ähnliche Eigenheiten, nur individueller empfunden und einfacher ausgesprochen, verleihen den Burnsschen Liedern ihren besonderen Stempel. Und diese Hochlandsballaden und Liebeslieder finden in der That ihren Nachhall in Freiligrathschen Gedichten. Auch der deutsche Dichter ist ein treuer Sohn seiner westfälischen Heimat geblieben, auch er hat mit beredten Worten deren Stammeseigenart gepriesen und manches Ereignis aus ihrer Geschichte besungen. Wenn sich den Burnsschen Liebesliedern nur wenige Freiligrathsche Dichtungen gegenüberstellen lassen, so liegt dies zum grössten Teil an dem unglücklichen Verhältnis des deutschen Dichters zu Lina Schollmann. Als er aber 1840 seiner Liebe zu Ida Melos in drei schönen Liedern Ausdruck gab, that er dies nach Burnsscher Art, wie das schon die Form von „Mit Unkraut“ beweist. Viel später hat sich Freiligrath übrigens in dem „Weihnachtslied für meine Kinder“ dieser selben Form, die uns aus dem Burnsschen Liede „Nun kommt der Herbst, nun

[1]) a. a. O. I, 288.

kommt die Jagd“ bekannt ist, noch einmal bedient. Aber es giebt noch untrüglichere Beweise von der Vorliebe des deutschen Dichters für den „wackeren Pflüger von Ayrshyre“. Immer und immer wieder thut Freiligrath in seinen Briefen seiner Erwähnung; im Jahre 1854 ist es ihm vergönnt, die Stätten aufzusuchen, wo Burns seine Weisen ertönen liess, und in einem schönen, leider nicht beendeten Liede, das in der Form an Burns erinnert, feiert er diesen Tag, der ihm einen unerwarteten Genuss bereitet hatte.[1])

Nicht unmöglich ist es ferner, dass das oben nur genannte Southeysche Gedicht „Die Stechpalme“ Freiligrath zu seinem frühesten Gedichte, das er selbst der Aufnahme in die „Gesammelten Dichtungen“ gewürdigt hat, d. i. zu „Moosthee“ angeregt hat. In beiden Gedichten bildet eine Pflanze den Ausgangspunkt einer sehr poetischen Allegorie, in der der Dichter ausführt, er wünsche, dass sein Leben sich so wie der Entwicklungsgang der betrachteten Pflanze abspielen möge. Ja sogar Einzelheiten sind dieselben, wie z. B. am Schluss der Vergleich des Alters mit dem Winter. Man ist um so eher berechtigt, einen gewissen Einfluss des Southeyschen Gedichtes hier anzunehmen, als „Moosthee“ in einem so jugendlichen Alter (16 Jahre!) geschrieben wurde. Man muss erstaunen über den Gedankenreichtum des Gedichtes und über die Einkleidung desselben, und es wäre merkwürdig, wenn dies alles ganz selbständig aus dem Geist des jungen Freiligrath geflossen sein sollte.

Selbst in dieser ersten Sammlung von Uebersetzungen lassen sich schon hier und da soziale und politische Anklänge vernehmen; jene in Scotts „Pilger“, der vor der Thür der Reichen umkommen muss, diese in Moores „Peace to the slumberers“, das dem Eroberer flucht, und im „Song of war“, der zum Kampf gegen den Despoten auffordert.

Eine Periode grosser innerer Revolution trennt den Freiligrath des Jahres 1838 von dem Freiligrath, den man vier Jahre später kennen lernt. Als sich der Dichter im Herbst 1838 in dem rheinischen Städtchen Unkel niederliess,

---

[1]) a. a. O. II, 285/286.

genoss er zum ersten Mal die ungetrübte Freude, sich ganz seinen poetischen Neigungen hingeben zu können. Erhöht wurde dieses Gefühl durch seine bald darauf stattfindende Verlobung mit Ida Melos, die seinen ersten wahren Liebesfrühling Knospen treiben liess. Hier im stillen Winkel am Rhein erkannte Freiligrath erst so recht, dass nicht nur die fernen Länder des Orients oder Amerikas mit der Ursprünglichkeit ihrer Kultur Stoff zu Liedern geben können, sondern dass die schöne Heimat genug des Reizvollen für ein sehendes Dichtergemüt biete. Und dass sich dieser Wandel in ihm bewusst vollzog, drückte er klar in den Schlussworten des „Freistuhls zu Dortmund“ aus:

> „Die Palme dorrt, der Wüstenstaub verweht:
> An's Herz der Heimat wirft sich der Poet,
> Ein Anderer und doch derselbe!“

In engem Zusammenhange damit steht es, wenn der neu erwachende Sinn für die Heimat Freiligraths Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Vorgänge, die sich im Vaterlande abspielten, hinlenkte. Er brauchte nicht mehr die allgemeine Teilnahme für alte, vom heimatlichen Herd losgerissene Negersklaven in Anspruch zu nehmen oder in gefühlvollen Liedern den Schmerz von der Welt unverstandener Menschen zum Ausdruck bringen — seine nächste Umgebung bot würdigere Gegenstände zu schmerzlichen Betrachtungen. Wenn Freiligrath auch früher schon einmal gelegentlich einen Stoff aus der Tagesgeschichte, wie z. B. in der „Irischen Witwe“, behandelt hatte, so ist doch dieses Gedicht nicht mit den späteren politischen auf eine Stufe zu stellen. Der Dichter zieht darin keine Schlüsse aus der verabscheuenswerten That, kein Wort fordert zum Aufruhr gegen die Bedrücker auf. Später ist aber gerade die Einkleidung Nebensache und eigentlich nur der Tendenz wegen da. Denn mit den vierziger Jahren beginnt allerorten eine Zeit der unruhigsten Gährung im Volke, das die Verwirklichung der ersehnten Freiheiten in immer weitere Ferne hinausgerückt sieht; und obgleich Freiligrath am Anfange noch aller parteipolitischen Thätigkeit fern stand, konnte er doch auf die Dauer in dem Streit der Meinungen, der immer heftiger zu toben begann, nicht schweigen.

Seiner ganzen geistigen Veranlagung entsprechend stellte er sich darum bald auf die Seite derer, die rücksichtslos gegen jede Art der Unterdrückung kämpften. Mit glühender Begeisterung flossen ihm da die Verse von den Lippen, in denen er sein Ideal verfocht. So entstand 1844 jene Sammlung politischer Gedichte, „Ein Glaubensbekenntnis" genannt, die wohl wie wenige andere die Stimmung des Volkes in jener drangvollen Zeit veranschaulicht.

Bei diesem jähen Uebergang Freiligraths in das Lager der politischen Dichter darf man wohl nach Vorbildern suchen, die dem „Wüstendichter" den Weg gewiesen haben. Nun standen ihm ja in Deutschland selbst Hoffmann v. Fallersleben, Prutz, Herwegh u. a. m. als Kampfgenossen zur Seite; aber man wird doch auch der Einflüsse gedenken müssen, die von aussen nach Deutschland wirkten. Denn wie die ganze Bewegung von aussen, nämlich von Frankreich mit seinen häufigen Staatsumwälzungen kam, so sind auch die dichterischen Vorbilder dort zu suchen. Und wie schon früher gezeigt worden ist, haben in der That V. Hugo, Lamartine u. a. Freiligrath auch in dieser Hinsicht beeinflusst. Aber unmittelbare Beziehungen zwischen ihnen und Freiligrath auf dem Gebiete der politischen Dichtung festzustellen, ist kaum möglich. Dagegen genügt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des „Glaubensbekenntnisses", um eine andere Quelle politisch-poetischer Anregung für Freiligrath zu erkennen: englische und amerikanische Dichtungen. Das kann auch nicht Wunder nehmen; strebte doch die ganze politische Bewegung in Deutschland, wenn sie auch von Frankreich ausging, auf das Erreichen eines Ideals hin, dem England und Amerika schon verhältnismässig nahe gekommen waren. Darauf deuten im „Glaubensbekenntnis" die Uebersetzungen „Die Winde" nach dem Amerikaner William Cullen Bryant, „Trotz alledem!" nach Robert Burns, „England an Deutschland" nach Thomas Campbell und „Der Baum auf Rivelin" nach Ebenezer Elliot. Auch ist dem zweiten Teile des „Glaubensbekenntnisses" ein Motto aus Felicia Hemans' „Waldheiligtum" vorangestellt.

Wenn auch Freiligrath immer nur „nach“ Cullen Bryant, Burns u. s. w. sagt, so entfernen sich die Uebersetzungen doch nie so weit vom Original, dass man etwa nur von einer freien Umdichtung reden könnte. Sie sind im allgemeinen getreu und poetisch ausgeführt.

Alle vier Gedichte preisen natürlich die Freiheit als höchstes Gut der Menschen und fluchen denen, die sie beschränken wollen. In den „Winden“ wird das Toben eines Gewittersturmes geschildert; aber — fährt der Dichter fort — eine noch viel stärkere Macht, als den Elementen innewohnt, sitzt auf Europas Thronen, eine Macht, die mit Waffen allen Widerstand erstickt. In schönen Versen spricht er zum Schluss die Hoffnung aus, dass, wenn die Freiheit einst ihre Ketten abschütteln werde, nicht Blut der Preis des Sieges sein möge:

„Nein, wie der Frühling mög' er leis erstehn,
Der, was ihn fesselt, bricht mit sanfter Macht;
Wie Odem Gottes naht sein schaffend Wehn: —
Da springt das Eis, der Born entquillt dem Schacht.
Aus dunklem Kerker schiesst die Blum' in Hast;
Der Wald erklingt nach langer, dumpfer Rast;
Morgen und Abend, sich begegnend fast,
Erdrücken zwischen sich die alte Nacht.“

Man wird durch dieses Gedicht an das schöne Freiligrathsche „Am Baum der Menschheit . . .“ erinnert. Aus beiden spricht derselbe versöhnliche Ton, den Freiligrath bald mit einem zornigeren vertauschte. Auch der Vergleich mit dem geheimnisvollen Weben der Natur findet sich in dem deutschen Gedichte (Str. 6):

„Der du die Blumen aus einander faltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
O, küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein: —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein!“

„Trotz alledem!“ dagegen ist ein richtiges Kampflied. Es preist den Wert des freien, wenn auch armen Mannes gegenüber dem Unwert des in goldener Uniform steckenden Grossen. Dieses Thema wird ja bei Freiligrath häufig angeschlagen, z. B. in „Von unten auf“, „Requiescat“ u. s. w.,

Felicia Hemans' „Waldheiligtum" entbehrt ja sicher nicht jeder politischen Spitze; doch ist diese so allgemein gehalten, dass man das Werk nicht zu den politischen Dichtungen rechnen kann. Es erzählt von den Schicksalen eines edlen Spaniers, der zur Zeit der blutigsten Inquisition Vaterland, Familie und andere liebgewordene Verhältnisse verlassen muss, um im Verein mit seinem jungen Sohn (seine Gemahlin stirbt auf der Ueberfahrt) in den Urwäldern Amerikas, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual, eine neue Heimat zu suchen. Die anderen 33 übersetzten Gedichte von F. Hemans, denen hier noch die Uebersetzung „Das bessere Land" aus der Ausgabe von 1838 angefügt sei, sind durchaus unpolitisch. Es sind teils Balladen, die ihre Helden oder Heldinnen bald in Spanien (so in den Cidballaden), bald auf indischem („Die indische Stadt") oder amerikanischem Boden Rühmliches verrichten lassen oder, wie „Englands Tote", den in allen Weltteilen und Ozeanen erprobten Ruhm englischer Waffenthaten preisen, teils aber auch rein lyrische Ergüsse, die des Menschen Leid und Freud' in sanften Versen besingen. — Schwermütige Grübelei dagegen spricht aus den sechs Gedichten von Laetitia Elisabeth Landon. Treue Liebe bis in den Tod verherrlicht „Der spanische Page"; „Erwartung" drückt das unbestimmte Sehnen eines einsamen Mädchens aus, während „Der Hirtenknabe" das reine Glück der in einfachen Verhältnissen Lebenden preist. „Das unbekannte Grab" handelt von dem Schicksal eines verschollenen Sängers, „Die alte Zeit" beklagt das Schwinden der alten Zustände, und in dem letzten Liede, das sie gesungen hat, „Der Nordstern" überschrieben, ruft die Dichterin den Freunden in ihrer Heimat ein letztes Lebewohl zu; kurz darauf fand sie einen tragischen Tod. — Die 15 Gedichte Tennysons, deren Verdeutschung wir Freiligrath verdanken, zeigen fast durchweg Balladencharakter; doch tritt im einzelnen auch das lyrische und das reflektierende Element stark hervor. In allen aber fesselt der Dichter den Leser durch die Wärme seiner Empfindung und den Wohllaut seiner Verse. Glückliche oder verschmähte Liebe sind die Hauptthemata, die behandelt werden, liebliche Naturschilderungen fehlen nicht, alte Sagenstoffe

erstehen in neuer Form; auch soziale wie humoristisch-satirische Anspielungen finden sich an einigen Stellen. Später hat Freiligrath noch zwei Tennysonsche Gedichte, „Der Bach“ und „Wiegenlied“, übersetzt. — Aehnlichen Inhalt zeigen die sechs Proben Longfellowscher Lyrik, die Freiligrath in dem Bande von 1846 mitteilt, und an die hier zugleich die aus späterer Zeit stammenden „An ein altes dänisches Liederbuch“, „Sonnenlicht und Mondlicht“, „Vox populi“ und „Belisar“ angereiht werden mögen.

Longfellow wählt gern geschichtliche Stoffe, mögen diese nun dem Altertum, der skandinavischen Vorzeit oder dem Mittelalter entnommen sein. Besonders liebt er die bürgerstolzen Zeiten des letzteren, wie „Der Belfried von Brügge“ und „Nürnberg“ beweisen. Aber auch rein lyrische Töne versteht er anzuschlagen, z. B. im „Regentag“ und in „Sonnenlicht und Mondlicht“; die an die Beschützer der Sklaverei gerichtete „Warnung“ spielt schon in das Gebiet der politischen Dichtung hinüber. — Dem Umfange nach nehmen die Uebersetzungen aus Robert Southey unter den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ den zweiten Platz ein. Denn ausser vier Einzelgedichten, zu denen noch aus den früheren Ausgaben „Die Stechpalme“ und „Der Inchcap-Felsen“ hinzutreten, hat Freiligrath noch das umfangreiche Bruchstück aus „Thalaba“ übersetzt. Wenn sie erst jetzt behandelt werden, so liegt dies im wesentlichen daran, dass Southey in der Reihe der Dichter, die vorher erwähnt worden sind, allein steht. Seine Poesie führt dem Leser mit Vorliebe abenteuerliche Gegenstände und Ereignisse vor Augen, die eine gewaltige Phantasie, verbunden mit lebhaftem Empfinden für die Schönheiten der Natur, verraten; nur zweimal, in den „Klagen der Armen“, einem sozialen Gedicht, das den Reichen das Elend der Armen vorhält, und in der „Schlacht von Blenheim“ mit ihrer Verspottung der grossen Waffenthaten, die nur um des Ehrgeizes willen unternommen werden, sieht man den Dichter realen Verhältnissen zugewendet. Sonst schweift seine Phantasie in die weite Ferne. „Der Inchcap-Felsen“ berichtet von der Bestrafung eines wilden Seeräubers für frevelhaftes Beginnen. Die Satire gewinnt die Oberhand in „Sankt Romuald“,

wo die Beschränktheit des Volkes mit gelegentlichen Seitenhieben auf die Heiligen gegeisselt wird. Ein ähnliches Gemisch von Satire, Humor und krauser Handlung findet sich im „Krokodilkönig“ wieder. Aber erst die Bruchstücke aus „Thalaba“ zeigen den englischen Dichter völlig in seiner Eigenart. Der zauberisch-märchenhafte Stoff von den Thaten des jungen Thalaba, der auszieht, um den Fall seines Vaters und seiner Anverwandten zu rächen, dies aber nur durch seinen eigenen Untergang erreichen kann, führt den Leser in farbenprächtigen Schilderungen von Kunstwerken und Naturschönheiten in das an Kontrasten reiche Afrika, auf dessen Boden man seltsame Wunder vor sich gehen sieht. Man hat es hier mit einem Erzeugnis ähnlicher Phantasie zu thun, wie in Coleridges „Altem Matrosen“. — Die übrigen in den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ veröffentlichten Uebersetzungen sind verschiedenen Inhalts. Die zwei anmutigen Lieder von Mary Howitt preisen die Vorzüge des Ginsters und der Glockenblume; John Wilson widmet im „Begräbnisplatz“ dem düsteren Schicksal der am Strande Scheiternden, die auf dem Kirchhofe der Namenlosen ihre letzte Ruhe finden, dramatisch bewegte, ergreifende Verse; Barry Cornwall schildert in packenden Worten den jähen Tod des mächtigen Sultans Tippo Saib; R. M. Milnes’ „Venetianisches Ständchen“ ist ein anmutiges Liebeslied in origineller Einkleidung, während Ebenezer Elliotts „Proletarierfamilie in England“ die Leiden des armen Volkes mit realistischen Farben malt.

Von der Untersuchung, wie Freiligrath seine Aufgabe in technischer Beziehung gelöst hat, sei an dieser Stelle „Das Waldheiligtum“ ausgeschlossen, weil dieses später mit den anderen von Freiligrath übersetzten Epen besprochen werden soll. Die Einzelgedichte bieten in ihrer Gesamtheit ein überraschend mannigfaltiges Bild in Bezug auf die äussere Form: von den freien Rhythmen, in denen Southeys „Thalaba“ abgefasst ist, über die reimlosen Blankverse von Tennysons „Ulysses“, „Godiva“, „Bach“ und Wordworths „Eibenbäumen“, die Knittelverse von Southeys „Sankt Romuald“ bis zu den schwierigsten Strophenformen (z. B. fünfmal wiederkehrender

Reim in Tennysons „Ballade von Oriana", a a a b c c c b in Longfellows „Skelett in der Rüstung". u. s. w.) war Freiligrath reiche Gelegenheit geboten, seine Kunst zu erproben, und er ist seiner Aufgabe durchaus gerecht geworden. Abweichungen von der Form der Vorlage lassen sich wieder nur selten feststellen. So wählt er einmal, in Tennysons „Dichter", das Reimschema a b c b d e f e statt des ursprünglichen a b c b d b e b, wahrscheinlich weil es ihm nicht gelang, die Originalform genau nachzuahmen. In einigen andern Fällen musste er Pluszeilen in die Uebersetzung einfügen, 2 in das in Reimpaaren abgefasste Hemanssche Gedicht „Die indische Stadt", 7 bezw. 17 in Tennysons „Godiva" und „Bach", 4 in Wordsworths „Eibenbäume", sowie eine ganze Anzahl in „Thalaba", denen in letzterem Gedichte allerdings auch einige unterdrückte Verse gegenüber zu stellen sind. Auch konnte Freiligrath natürlich die Knittelverse in „Sankt Romuald" und die freien Rhythmen von „Thalaba" nicht ganz genau wiedergeben. Aber bei allen diesen Dichtungen fallen solche kleine Aenderungen, die mitunter der treuen Wiedergabe des Sinnes wegen notwendig waren, um so weniger ins Gewicht, als sie nicht streng strophisch gegliedert sind. Einmal hat Freiligrath allerdings auch in einem in Strophen eingeteilten Gedichte eine Zeile eingefügt, nämlich in Hemans' „Die Heimat an den Verlorenen" in der Anfangsstrophe. Gleichfalls unabhängig von der Vorlage gibt er jeder Strophe von Hemans' „An den Epheu" noch eine Art von zweizeiligem Refrain bei, der in lapidarer Weise die Szenerie jeder Strophe noch einmal wiederholt. Einzelne Verse änderte er in Landons Gedicht „Das unbekannte Grab", wo er die letzte Zeile von Strophe 3 und 4 fünfhebig statt vierhebig übersetzt, und in Hemans' Lobhymnus auf „Englands Tote", in dem er zugleich den Rhythmus wechselt; denn das Original hat dreihebige jambische Zeilen mit vierhebiger dritter, die Uebersetzung dagegen vierhebige trochäische Verse mit fünfhebigem dritten. Von diesen wenigen Abweichungen abgesehen, folgt Freiligrath der Form des Originals mit grösster Gewissenhaftigkeit. Er bemüht sich, selbst Aeusserlichkeiten, wie die Bevorzugung des männlichen Reims durch Tennyson, die

doch aber dem Gedicht ein charakteristisches Gepräge geben, nach Möglichkeit nachzuahmen, und ist darin auch meistens vom Erfolg gekrönt.

Die stilistische Behandlung der Uebersetzungen steht auf gleich hoher Stufe. Einige Proben werden die Art und Weise, wie Freiligrath die englischen Verse verdeutscht, am besten kennzeichnen. Vers 31—36 von Hemans' „Lied der Auswanderer" heissen im Original:

„All, all our own shall the forests be,
As to the bound of the roebuck free!
None shall say: „Hither, no farther pass":
We will truck each step through the wavy grass:
We will chase the elk in his speed and might,
And bring proud spoils to the earth at night."

Freiligrath erzielt eine nachhaltendere Wirkung, besonders durch das Auslassen von Verben, wenn er (allerdings nicht ganz wörtlich) übersetzt:

„Unser der Wald und des Waldes Getier!
Freier durchbricht ihn der Hirsch nicht als wir!
Keiner, der spräche: „Nicht weiter! halt!"
Unser die Steppe, so weit sie wallt!
Unser das Elenn, stattlich und schnell,
Unser sein Mark und unser sein Fell!"

In „Verwandte Herzen" von Hemans sind die Verse 13—16:

„It may be the breath of spring
Borne amidst violets lone
A rapture o'er thy soul can bring —
A dream, to his unknown"

von Freiligrath freier, aber poetischer übertragen worden:

„Bei Veilchenduft und Lenzeswehn
Und bei der Amsel Locken —
Dein Auge wird dir übergehn,
Sein Auge bleibt ihm trocken!"

Kann er einmal ein schönes Bild des Originals nicht ganz getreu wiedergeben, so bemüht er sich, es durch ein gleich schönes zu übersetzen, wie z. B. in „Die Träumende" von Hemans, V. 6: „Wenn die Sonne der Flur gab den Abschiedskuss" für „When eve through the woodlands has sighed farewell". Auch die eindringliche Sprache und die eigenartigen Mittel der Poesie Tennysons sind von dem Ueber-

setzer mit warmem Nachempfinden stets gewahrt worden. Am besten kann man dies bei Gedichten erkennen, die ausgesprochen humoristische Färbung haben (wie „Amphion“). Denn volltönende, erhabene Worte lassen sich verhältnismässig leicht auch in einer anderen Sprache wiedergeben; aber besonders schwierig ist es, für humoristische Ausdrücke und Wendungen die genau entsprechenden Worte in einer fremden Sprache zu finden. Freiligrath geht in dem Bestreben, dieses Ziel zu erreichen, sogar so weit, dass er lieber vom Original abweicht, wenn er dadurch nur eine humoristische Wendung gleich charakteristisch verdeutschen kann. Southeys „Sankt Romuald“ und „Krokodilkönig“ sind ebenfalls gute Beispiele dafür. — Endlich sei hier noch auf einige schöne Wortbildungen und -verbindungen in „Thalaba“ hingewiesen, die dem Ganzen einen eigenartigen Stempel aufdrücken. So findet man z. B. in dem Abschnitt „Der Palast und das Paradies von Irem“: „des Mittags Fluggewölk“ (403), „schwarz von ihrer Regenwucht“ (405), „der Quelle traut geschwätz'ger Fluss“ (496), „des Haines Blattgeräusch“ (497), „des Regens Plätscherfall“ (498); in „Thalabas Scheiden“: „die Kreischerin der Nacht“ = Eule (125) nach dem englischen „the screamer of the night“; in „Thalaba in den Ruinen von Babylon“: „der Säule Trümmerschaft“ (53), der „Tausend-Eichen-Forst“ (114), „Erdpechweiher“ (133), „ein Gefelse“ (144), „Zackenfirst“ (146), „Geklipp“ (147), „Schlängelpfad“ (155), „Geklüft“ (175), „(verdammt zu ew'ger) Höllenhut“ (224), „der Leiber Wellenknäu'l“ (253) von Schlangen gesagt, „Lippenheiligkeit“ = lip-righteousness (306) und manche andere Beispiele, die von der poetischen Zartheit wie von der markigen Kraft der Sprache Freiligraths, besonders bei Schilderungen von Naturschönheiten und Naturereignissen, zeugen.

Auch einige textliche Aenderungen sind den Originalen gegenüber zu verzeichnen. So klingt in der „Ballade von Oriana“ der Freiligrathsche Schluss nicht so verzweifelnd wie der der Vorlage aus. Gewiss hat der Uebersetzer dies mit Absicht gethan, ebenso wie er in Hemans' Gedicht „An den Epheu“ bewusst Strophe 3 und 4 des Originals in eine zusammenzieht, weil das englische Gedicht an dieser Stelle etwas weitschweifig wird.

Die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit“ fällt in das Jahr 1846, also in eine Zeit, wo Freiligraths dichterisches Lebenwerk beinah abgeschlossen war; von unmittelbaren Beziehungen zwischen diesen Uebersetzungen und seiner eigenen Poesie wird daher kaum die Rede sein können. Und wenn auch die grosse Mehrzahl der „Englischen Gedichte“ vor 1846 vollendet wurde, so wird man selbst bei einer Zurückdatierung der einzelnen Gedichte um einige Jahre nicht viel gewinnen. Eine Ausnahme machen natürlich die politischen und sozialen Gedichte, von denen die Sammlung von 1846 doch auch einige aufweist. So ist Southeys „Schlacht von Blenheim“ eine beissende Satire auf die nicht allzu fern liegende Zeit, in der der Krieg um der Beute willen geführt wurde. Anklänge an dieses Thema findet man in manchen späteren Gedichten Freiligraths. Aus dem „Krokodilkönig“ ist die politische Tendenz ebenfalls unschwer herauszuhören. Gedanken, die ganz nach Freiligraths Herzen sind, enthält auch Tennysons „Lady Clara Vere de Vere“. Der einfache Bauer, den die hochmütige Gräfin als Spielzeug behandeln zu können glaubt, ruft aus:

„Ahnen! — Clara Vere de Vere:
O, wie mit Lächeln hoch im Blau'n
Der Gärtner Adam und sein Weib
Auf all' den Plunder niederschau'n!
Was adlig sein! Der ist's allein,
Der wirklich edel ist und gut!
Ein Herz wiegt Grafenkronen auf,
Und schlichte Treu' normännisch Blut!“

Wer gedächte da nicht an die Freiligrathschen politischen Lieder, die in immer neuen Varianten diesem Gedanken Ausdruck geben! Wenn es in demselben Gedicht am Schlusse heisst:

„Clara, Clara Vere de Vere,
Drückt Euch die Zeit so überaus:
Nahn keine Bettler Eurem Thor?
Seht Ihr nicht Arme Haus bei Haus?
O, zu den Waisen tretet hin!
O, lehrt sie lesen, lehrt sie nähn!
Bittet den Himmel um ein Herz,
Und lasst den Bauerntölpel gehn!“

so geht der Dichter damit zur sozialen Poesie über. Erschöpfender aber behandeln dieses Thema noch Southey in den „Klagen der Armen“ und Elliott in der „Proletarierfamilie in England“. Ihre Gedichte werden zu rücksichtslosen Anklagen gegen die Reichen und Mächtigen, die die Armut des Volkes durch nichts lindern oder sie gar ausnützen. Man braucht nicht lange zu suchen, um entsprechende Freiligrathsche Gedichte zu finden!

Diesen wenigen Uebersetzungen tendenziösen Inhalts steht aber die grosse Masse gegenüber, die, von leisen Anspielungen abgesehen, durchaus unpolitisch ist. Aber wenn diese auch keine unmittelbaren Beziehungen zu Freiligraths Gedichten aufweisen, so sind sie darum doch nicht weniger wertvoll als Marksteine in der Entwicklung des Dichters. Sie ermöglichen es, einen tieferen Einblick in sein Seelenleben zu thun, als man ihn aus seinen eigenen Gedichten allein gewinnen würde, weil auch sie stets der Ausdruck reiner Begeisterung für den Stoff sind. Dass man ein Recht hat, aus den Uebersetzungen Freiligraths Rückschlüsse auf sein eigenes Dichten und Trachten zu ziehen, geht aus vielen, z. T. schon angeführten Briefstellen hervor, am besten aber aus einem Briefe vom 8. Juli 1871. Die Cottasche Buchhandlung bereitete damals eine Miniaturausgabe von Hemans' „Waldheiligtum“ vor, worüber Freiligrath einem Freunde gegenüber seine Freude ausspricht.[1]) Dann fährt er fort: „NB. (für dich, nicht fürs Publikum): — bei allem Respekt vor den liebenswürdigen Eigenschaften der Dichterin ist mir die Poesie der Hemans gegenwärtig doch ein wenig gar zu weich und weiblich. Dazumal hab' ich ihre Verse gern verdolmetscht; jetzt als gehärteter Greis, würde ich mich schwerlich dazu haben entschliessen können. Es hat eben alles seine Zeit.“ Die Zeit von dazumal war eben für Freiligrath noch die der Gefühlsschwärmerei. Trotz seiner schon veröffentlichten politischen Gedichte hallten in seiner Seele noch die Töne wieder, die besonders seiner Jugenddichtung einen z. T. rührseligen Charakter verliehen haben. Manches Hemanssche

[1]) Vgl. Buchner II, 427.

Lied findet daher sein Gegenstück bei Freiligrath; eins, das „Lied der Auswanderer", berührt sich schon im Titel mit dem schönen Gedicht „Die Auswanderer" des deutschen Sängers. Wenn sich die beiden Dichtungen auch inhaltlich nicht allzu nahe stehen, so bestimmt beide doch derselbe Grundgedanke, die Hoffnung auf ein besseres Leben in einem neuen Lande und die wehmütige Klage um liebgewordene Dinge und Verhältnisse, die die Auswanderer für immer verlassen müssen. Auch liebt F. Hemans wie Freiligrath es, dem Leser die verschiedenen Weltgegenden vor Augen zu führen. Ferner spielen auch zwei Verse in „Englands Toten" auf die Sage von Memnon an, die Freiligrath in den „Klängen des Memnon" behandelt hat.[1])

Dass auch Longfellow und die Seedichter manche Züge mit Freiligrath gemeinsam haben, ist früher z. T. schon angedeutet worden. Daher sei hier nur noch erwähnt, dass man in Gedichten wie „Krokodilkönig", „Sankt Romuald" von Southey und „Amphion" von Tennyson eine andre Seite Freiligrathschen Wesens, den Humor, wiederfindet. Wenn dieser auch in den Gedichten des deutschen Sängers verhältnismässig selten zum Vorschein kommt, und dann meist nur in Gelegenheitsgedichten, so gehört er doch mit zu den hervorstechendsten Zügen im Charakter Freiligraths. Seine Briefe zeigen, dass auch in seinem Wesen Scherz und Ernst sich in einer Weise paaren, wie man sie z. B. bei Fritz Reuter bewundert. Diese glückliche Sinnesart hat ihm über manche schwere Stunde hinweggeholfen und ihn, wo andre in Schwermut versunken wären, zum Heldenmut geführt.[2])

Schon die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit" hatte Freiligrath in der Verbannung von Zürich aus besorgt; noch im selben Jahre 1846 musste er nun mit Weib und Kind nach London auswandern, das ihm mit einer kurzen Unterbrechung für viele Jahre eine zweite Heimat werden sollte. Aber vorüber waren damit auch die Zeiten freien Schaffens; der mittellose Dichter musste abermals seinen Geist in enge Fesseln schlagen, um sich und die

---

[1]) Vgl. S. 35.

[2]) Vgl. Berthold Auerbach, Rede auf Ferdinand Freiligrath, S. 11.

Seinen zu ernähren. Dem Klang der eigenen Leier konnte er nur selten noch einige Töne entlocken — dazu drückte das ewige Einerlei seiner Beschäftigung als Buchhalter zu schwer auf seinen Dichtergenius. Aber nach des Tages Arbeit sich an den Schöpfungen englischer Dichter zu erbauen und diese, seiner alten Neigung folgend, zu verdeutschen, war ihm ein lieber Ersatz für die Unmöglichkeit, selbst dichterisch thätig zu sein, und fügte ausserdem einen erwünschten Nebenverdienst dem bescheidenen Gehalt hinzu. Für die letzten 25 Jahre von Freiligraths Dichterleben wecken daher seine Uebersetzungen natürlich eine noch viel höhere Teilnahme; sind sie für diese Zeit doch die Hauptvertreter seiner Muse.

1846, im Jahre der Veröffentlichung der Ça-ira-Lieder, stand Freiligrath im heftigsten Kampfe mit seinen politischen Gegnern; seine Flucht war die Folge davon. Er richtete daher in jenen Zeiten politischer Aufregung seine Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen englischen Dichter, die wie er für die Rechte des Volkes eine Lanze brachen. Da die politische Freiheit in England vom Bürgertum schon lange errungen worden war (nur Irland seufzte noch unter Englands Joch, daher Freiligraths Gedicht „Irland"), galt der Kampf der englischen Dichter einer anderen Art von Unterdrückern, den Reichen, die das Elend der Massen ungerührt liess.

Auf einige englische politische und soziale Dichter, mit denen Freiligrath sich beschäftigt hat, ist schon früher verwiesen worden. Weit eindringlicher als sie aber weiss Thomas Hood die Grausamkeit der sozialen Unterschiede dem Leser vor Augen zu führen. In seinen Gedichten fand Freiligrath die idealste Gesinnung, verbunden mit einer beweglichen Schilderungskraft, die vor der Wiedergabe keiner Unthat zurückschreckt, um den Leser zu erweichen. Thomas Hood gehörte daher auch zu den Dichtern, die Freiligrath unwiderstehlich zum Dolmetschen anregten. Schon 1847 übersetzte er die beiden schönsten sozialen Gedichte Hoods, „Das Lied vom Hemde" und die „Seufzerbrücke". Ueberraschend gut fand er die richtigen Worte, obwohl er die Form genau wahrte, die besonders bei dem zweiten Gedicht einen notwendigen Bestandteil seiner Schönheit ausmacht. Nur selten fügte er

einmal eine Zeile ein, ohne jedoch dadurch den eigenartigen Rhythmus des Originals zu stören. „Das Lied vom Hemde" (das seinen Dichter in allen Volksschichten seines Vaterlandes so bekannt machte, dass dessen Leichenstein nur die Worte aufwies: „He sang the song of the shirt") schildert ergreifend die Leiden einer armen Nähterin, die, um eine Krume Brot zu verdienen, Jugend, Schönheit und alles, was das Leben lebenswert macht, opfern muss. „Die Seufzerbrücke" beklagt in Versen, die an Goethesche erinnern, den Tod eines Mädchens, das, um der Schande zu entgehen, sich in die Themse gestürzt hat. Eine Anklage für alle, die ihr nahestanden, ist das Lied; für die Gefallene hat der Dichter nur die zartesten Töne des Mitgefühls:

„Hebt sie vom Uferkies,
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süss
Abgeknickt Reis!"

Erst 1847 wurden zwar diese beiden Gedichte in der Uebersetzung veröffentlicht; aber Freiligrath kannte sie sicher schon vorher. Seine eignen Gedichte „Vom Harze" (1843) und „Aus dem schlesischen Gebirge" (1844) weisen in der ganzen Art der Behandlung zu grosse Aehnlichkeit mit ihnen auf. Immer ist der Ausgangspunkt ein wirkliches Ereignis, an das der Dichter allgemeine Betrachtungen anknüpft, und der Vorwurf aller vier Gedichte ist der Gegensatz zwischen den sorglos in Freuden Dahinlebenden und den von Sorge Verzehrten, oft durch jene in den Tod Getriebenen. Sogar in einer Einzelheit zeigt sich eine auffallende Aehnlichkeit: wenn Freiligrath am Schlusse des Gedichtes „Aus dem schlesischen Gebirge" von dem Sohne des armen Webers sagt:

„Ich glaub', sein Vater webt dem Kleinen
Zum Hunger- bald das Leichentuch!",

so giebt die arme Nähterin demselben Gedanken Ausdruck:

„Das ist der Armut Fluch:
Mit doppeltem Faden näh' ich Hemd,
Ja, Hemd und Leichentuch!"

Das erste Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" (1849), das diese Versuche Freiligraths bringt, enthält noch ein Gedicht, das unmittelbaren

englischen Einfluss zeigt; es ist dies die schon erwähnte Variante von Robert Burns' „Trotz alledem!" (1848).

In demselben Jahre war Freiligrath wieder vorübergehend nach Deutschland zurückgekehrt und hatte in litterarischen Beschäftigungen Trost und Vergessen für manche Unbill gesucht und gefunden. Nächst der sozialen Dichtung hatte er sich wieder dem Volksliede zugewendet. Er veröffentlichte 1849 eine „Nachlese älterer Gedichte", die er „Zwischen den Garben" nannte. Sie enthielt an Uebersetzungen ausser Lamartines „Friedensmarseillaise", Longfellows „An ein altes dänisches Liederbuch" und Wordsworths „Dänenknaben" Thomas Hoods „Ode an meinen kleinen Sohn", in der man den Dichter von einer ganz anderen Seite kennen lernt. Sie zeigt ihn als den besorgten Vater, der zärtlich alle Schritte seines Kindes bewacht, es aber schliesslich der Mutter überlassen muss, weil er sonst zum Arbeiten unfähig ist. Diesen kleineren Proben folgen 6 Balladen von Allan Cunningham und 5 schottische Balladen und Lieder aus Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish Bards", denen sich ein irisches und ein nordamerikanisches Volkslied anschliesst. Cunninghams Lieder ebenso wie die schottischen Balladen tragen vollständig Volksliedcharakter. Sie behandeln hauptsächlich Stoffe aus der reichen Geschichte des schottischen Hochlands und geben ein Bild von der Anschauungsweise seiner Bewohner. Nur selten entlehnen sie ihren Stoff einem anderen Kreise. Aber ein frischer, stolzer Sinn spricht aus ihnen allen.

Die technische Ausführung der Uebersetzungen ist durchaus einwandsfrei. Die Form ist genau gewahrt und der Charakter des Volksliedes mit grossem Geschick nachgeahmt worden. Man braucht nur die Anfänge „Weiss war die Ros' auf seinem Hut", „Ein Segel nass, 'ne frische See", „Da lebt' ein Weib an Ushers Born" u. s. w. zu hören, um sich davon zu überzeugen. Mit Recht lässt Freiligrath unbekannte schottische Namen aus, um den Liedern einen allgemeineren Wert zu verleihen. Das irische Volkslied „Eileen-a-Roon" ist durch die Uebersetzung auch zum deutschen Volkslied geworden, und mit dem „Lied der alten Tschaktas" hat

Freiligrath eine eigenartige Schöpfung der Indianerdichtung dem deutschen Publikum erschlossen.

Dass Freiligrath das Volkslied besonders schätzte, hängt mit seiner ganzen Naturanlage und ausserdem mit der Zeitströmung zusammen. Seit Herder und noch mehr seit den Tagen Brentanos und Arnims wusste man, wie viel Poesie in jenen unscheinbaren Liedern verborgen sei, und suchte man aufmerksam nach ihnen. Bereits in Amsterdam hatte Freiligrath auf Uhlands Anregung hin holländische Volkslieder gesammelt.[1]) Eines seiner schönsten Lieder, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, schliesst sich an das alte Volkslied an und trifft ausgezeichnet dessen Ton, und noch manches andre seiner Lieder und viele ihm eigentümliche Spracheigenheiten erinnern an die Art der Volkspoesie. Daher glückt es ihm auch so gut, Lieder wie die Cunninghams oder die schottischen Balladen zu übertragen. Er versenkte sich eben mit seinem ganzen Fühlen in jene, bis sein Herz in gleichem Pulsschlag wie das der Hochlandssöhne schlug.

Trotz des vorzugsweise litterarischen Charakters, den die Gedichte der Sammlung „Zwischen den Garben“ zeigen, hatte Freiligrath sich noch nicht von der politischen Bewegung losgetrennt. In den Jahren 1848, 1849 und 1850 verfasste er noch eine Anzahl Tendenzgedichte, die er 1851 als zweites Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ herausgab. Es enthält neben diesen Kampfesliedern wieder sieben Uebersetzungen, darunter ein französisches Gedicht („Brot“ nach Pierre Dupont), während die übrigen aus England, dem Lande der grossen sozialen Gegensätze, stammen. Der Franzose fordert das Volk auf, sich seiner Macht bewusst zu werden, die Grossen zu stürzen und damit seinem Elend ein Ende zu machen. Die sechs englischen Gedichte erzielen dieselbe Wirkung durch andere Mittel. Sie predigen im allgemeinen nicht wilden Aufruhr, sondern suchen durch lebhaftes Ausmalen der Not der Armen das Herz der Reichen aus der Gedankenlosigkeit, mit der sie das Volk zu Grunde gehen sehen, aufzurütteln. Obgleich

---

[1]) Vgl. Buchner I, 156/157.

sie alle dasselbe Thema haben, packen sie doch durch die Verschiendenheit der Einkleidung und ihre realistische Kleinmalerei. Freiligrath setzte sein Bestes daran, diese Uebertragungen würdig auszugestalten. Die oft nicht leicht nachzuahmende Form ist mit einer Ausnahme immer beibehalten, die Sprache dem Original und seinem Stoffe angepasst.

Da zahlreiche englische Lyriker in Freiligrath einen so vortrefflichen Uebersetzer gefunden haben, so muss man sich wundern, warum er so selten einmal an ein grösseres Werk herantrat. Verständlich ist allerdings, dass er sich nie mit der Verdeutschung fremder Dramen befasst hat; denn ihm fehlte die dramatische Ader. Er gehört zu den wenigen Dichtern, die nie im Drama ihr Heil versuchten. Aber auch dem Epos stand er fern. Ein eignes Epos hat er nicht geschrieben (der Cyclus „Der ausgewanderte Dichter“ blieb unvollendet, was wohl auch nicht Zufall ist), und auch bei den drei epischen Gedichten, die er übersetzt hat (wenn man von den Bruchstücken aus „Thalaba“ und dem erst nach seinem Tode veröffentlichten „Mazeppa“ absieht), überwiegt das lyrische Element; es sind dies „Das Waldheiligtum“ von F. Hemans, „Venus und Adonis“ von Shakespeare und „Der Sang von Hiawatha“ von Longfellow. Da alle drei verschiedenen Epochen entstammen und wegen ihres Umfangs gewisse Charakteristica der Uebersetzung schärfer hervortreten lassen, so sollen sie hier nacheinander besprochen werden; man wird dann zugleich auch beobachten können, ob Freiligrath in den Jahren, die zwischen der Abfassung der Uebertragungen liegen, in der Kunst, fremde Stoffe zu verdeutschen, Fortschritte gemacht hat.

Der Inhalt des „Waldheiligtums“ ist früher[1]) schon kurz angegeben worden. Es ist in Spenserstanzen abgefasst, die jedoch das Reimschema a b a b c c b d d tragen, während die echte Spenserstrophe das Schema a b a b b c b c c aufweist. Diese immerhin schwierige Strophenform, die Freiligrath wählt, erklärt es allein schon, dass er bei der Uebersetzung dieses Epos etwas freier verfahren ist, zumal gar keine Abwechslung

[1]) Vgl. S. 68.

in der Form eintritt. Mehr als sonst macht er von den kleinen Aenderungen, die für den Gesamteindruck der Dichtung ohne Belang sind, Gebrauch. Daher ist auch mancher Gedanke des Originals in einer etwas veränderten Gestalt wiedergegeben. Indessen passt sich die Sprache der Uebersetzung im allgemeinen glücklich an die der Vorlage an, obwohl man nie den Eindruck gewinnt, als ob man es mit einer Originaldichtung zu thun hätte.

Die Bedeutung der Uebersetzung für Freiligrath liegt vielleicht auf einem anderen Gebiete. Vielleicht regte nämlich das englische Epos den deutschen Dichter zu seinem unvollendeten Cyclus „Der ausgewanderte Dichter" an. Der Plan, der ihm dabei vorschwebte, muss jedenfalls ein ganz ähnlicher gewesen sein; spiegelt sich doch die Grundidee des englischen Epos in den vorhandenen Fragmenten wieder. Auch in Freiligraths Gedicht ist ein Vertreter der idealen Geistesfreiheit, ein Dichter, durch die kleinlichen Verhältnisse seiner Heimat auf den freien Boden des fernen Erdteils verschlagen worden, der auch dem Flüchtling im „Waldheiligtum" ein schützendes Obdach gewährt hatte.

„Tief in den Anden hat man uns gesehn —
Da ist auch dort der Heimat Horn erklungen,
Und neue Wälder, dichter noch belaubt,
Sucht' ich, zu bergen drin mein müd', gezeichnet Haupt!"

heisst es im „Waldheiligtum", und ganz ähnlich in dem Freiligrathschen Gedichte:

„Ich habe nicht, da ich mein Haupt hinlege;
Von keinem Herde bin ich dort geschieden.
Mein erstes Haus, mit Hammer und mit Säge,
Bau' ich mir selber bei den Atlantiden."

Und wie der vertriebene Spanier resigniert ausruft:

(„Doch ich bin hier, und lebe noch einmal
Jeglich Fahrwohl durch aus vergangnen Zeiten!)
Hier leb' ich's durch, wo keins noch ward gesprochen,
Und bringe Gott ein Herz, trüb', aber ungebrochen!",

so erleichtert der ausgewanderte Dichter sein Herz durch die Erinnerung an die alten Zeiten:

„Die werten Lieder aus den alten Tagen,
Die ich mit Freuden hundertmal gesungen,
In diese Wälder hab ich sie getragen,
Drin nie zuvor ein deutsches Lied erklungen!"

Es ist zu bedauern, dass Freiligrath diesen Cyclus nicht vollendet hat; denn die Bruchstücke enthalten eine Fülle von poetischen Einzelheiten, ihre Sprache und ihr Gedankenkreis ist gehaltvoller als der im „Waldheiligtum".

Einige Jahre später (1849) erschien das zweite von Freiligrath übersetzte Epos, Shakespeares „Venus und Adonis". Es ist in sechszeilige Strophen (Stanzen: a b a b c c) eingeteilt. Wie „Lucrece", das andere Shakespearische Epos, das seine notwendige Ergänzung ist, bewegt es sich in einem ganz anderen Kreise als seine Dramen. In beiden Epen spielt die sinnliche Liebe eine grosse Rolle, nur ist die Tendenz verschieden. In „Venus und Adonis" schildert der Dichter in schelmischster Weise das heisse Verlangen der Liebesgöttin, Adonis zu besitzen, sowie die halb mürrische, halb blöde Weigerung des Jünglings. Er führt dem Leser das ungleiche Liebespaar in Situationen vor, die oft über die Grenzen des Wohlanständigen hinausgehen. So wenig diese Stoffe auch mit Shakespeares Dramen zu thun haben mögen, die Leidenschaftlichkeit des Tones und einige kleine Züge machen es verständlich, dass derselbe Dichter „Romeo und Julia" schrieb.[1])

Ueber das Verhältnis von Uebersetzung und Original äussert sich Freiligrath selbst in einem Briefe vom 12. Dez. 1849[2]): „Die Uebersetzung ist allerdings fürtrefflich, doch wird die zweite Auflage immer noch Anlass zu einigen Verbesserungen geben, namentlich in den ersten 68 Stanzen, die (schon vor 10 bis 12 Jahren gearbeitet) nicht überall so treu sind, wie ich wohl wünschte, dass sie es wären. Den Rest (Stanze 69 bis 199), welchen ich teils im Februar, teils im Juli und August dieses Jahres übersetzte, wirst du bei einer gelegentlichen Vergleichung mit dem Original ebenso wohllautend, dabei aber meistens weit wortgetreuer als jene ersten 68 Stanzen finden. Man macht doch auch im Technischen Fortschritte. . . ."

---

[1]) Ueber „Venus und Adonis" vgl. Max Koch, Shakespeare, S. 124/125.

[2]) Vgl. Buchner II, 228.

Diese Aeusserungen sind durchaus zutreffend. Trotz des Zwanges, den das Vermass dem Uebersetzer auflegte, ist er in die Feinheiten des Originals vollkommen eingedrungen. Seine oft gesuchten Ausdrücke strebt er durch ähnliche deutsche wiederzugeben, die vielfach vorkommenden Wortspiele werden nach Möglichkeit beibehalten, ja mitunter sogar erweitert. Nur die Reinheit der Reime, dieses alte Schmerzenskind Freiligraths, lässt wieder zu wünschen übrig, obgleich sie schon besser als in den früheren Uebersetzungen gewahrt ist.

Was mag Freiligrath wohl veranlasst haben, diesen seinem sonstigen Gedankenkreise doch gewiss fernliegenden Stoff zu übersetzen? Vielleicht reizte es ihn, zu einer Zeit, als er sich gerade wieder in den vordersten Reihen der Freiheitskämpfer befand, für seine wilden Kriegslieder ein Gegengewicht in dieser anakreontischen Schöpfung zu suchen. Im wesentlichen aber war es wohl das litterarische Interesse, dem deutschen Publikum den grossen Dramatiker in einer ganz neuen Beleuchtung zu zeigen. Dies erhellt auch aus einer kleinen Kontroverse, die er schon 1841, als er die Uebersetzung begonnen hatte, mit Karl Buchner, dem Vater seines Biographen, ausfocht. An ihn schreibt er da zur Verteidigung von „Venus und Adonis“[1]: „Ich finde es weniger zuchtlos als natürlich; und selbst die Zuchtlosigkeit zugegeben, so ist es doch immer noch nicht lüstern. . . . Dass die Nacktheit an sich nicht immer zu verführen im stande ist, geht ja eben aus diesem Gedichte hervor: hätte Frau Venus nicht so gar plump mit ihren Reizen dreingeschlagen, so wäre der keusche Jäger doch noch vielleicht in ihr Garn gegangen. Ich halte eine gute Uebersetzung des Gedichts immerhin für verdienstlich und meine, dass, wenn wir bloss die Decenz zu Rate ziehen, wir nichts von Shakespeare lesen dürfen oder ihn in usum delphinorum kastrieren müssen.“ Und in einem anderen Briefe an denselben Empfänger fährt er fort[2]: „Was Sie zur Entschuldigung der Shakespeareschen Ungeniertheit überhaupt sagen, dass sie aus seiner Zeit hervorgegangen

---

[1]) a. a. O. I, 413.
[2]) a. a. O. I, 414.

wäre etc. etc., muss eben auch auf die Venus angewandt werden. Wer ohne diese billige Rücksicht an die Lektüre des Gedichts geht, wird sich immer abgestossen fühlen; wer es aber aus reinem Interesse an der künstlerischen und psychologischen Entwicklung von Shakespeares Riesengeiste, als nicht zu übersehendes Antecedens seiner späteren gediegnern Schöpfungen, als erste jugendliche Lanze des gewaltigen „Speerschüttelers (Shakespeare)" in die Hand nimmt, wird es nur zu seiner Freude thun und das, was ihn sittlich und ästhetisch verletzen möchte, der Zeit und der Jugend des Dichters zur Last legen. . . ." Dem entspricht es auch, wenn Freiligrath 8 Jahre später schreibt[1]: „Ich benutze dies günstige Verhältnis, indem ich mir eine Musse zur Vollendung von Venus und Adonis gemacht habe. Die Arbeit macht mir Freude, doch will ich froh sein, wenn ich zu Rande damit bin. Eine solche ästhetisch-sprachliche Tüftelei ist doch nichts für eine Zeit wie diese."

Nach 1851 vergehen über fünf Jahre, ehe Freiligrath wieder mit einem Erzeugnis seiner Muse vor die Oeffentlichkeit trat. Er wurde es müde, mit zündenden Versen die politischen Vorgänge seines Vaterlandes zu begleiten, nachdem diese einen von seinen Träumen so grundverschiedenen Verlauf genommen hatten; auch mochte der Kampf ums Dasein, der seine Kräfte immer mehr in Anspruch nahm, die Flügel seines Pegasus für höheren dichterischen Schwung gelähmt haben. So erschien erst im Herbst 1856 wieder ein Freiligrathsches Werk, die Uebersetzung des dritten von ihm verdeutschten Epos, des Longfellowschen „Sanges von Hiawatha".

Dieses eigenartige Werk des amerikanischen Dichters vereinigt durch ein poetisches Band verschiedene indianische Einzelsagen in einem grossen Epos. Es berichtet, wie die Phantasie der Rothäute das geheimnisvolle Walten der Naturkräfte als den Kampf oder die liebende Vereinigung böser und guter Götter auslegt; man begegnet vielen Zügen, die einem schon aus der antiken und germanischen Mythologie

---

[1]) a. a. O. II, 225.

vertraut sind, und die damit auf den Urzusammenhang alter Sagenbildung hinweisen. Das Gedicht schliesst mit dem etwas gekünstelten Versuche, das Eindringen des Christentums in die Welt der Indianer poetisch zu erklären: Hiawatha nimmt Abschied von seinem Volke, nachdem er die Verkünder einer neuen Lehre, der Botschaft von dem grossen Geist der Blassgesichter, in seinem Stamme hat einziehen sehen. Die Ankömmlinge der Pflege seiner Mutter empfehlend,

„. . . . schied mein Hiawatha,
Hiawatha der Geliebte,
In des Sonnenhingangs Glorie,
In des Abends Purpurnebeln,
Zu den Gegenden des Heimwinds,
Des Nordwestes, des Keewaydin,
Zu den Inseln der Glücksel'gen,
In das Königreich Ponemah,
In das Wohnland des Nachdiesem."

Das Gedicht hat, wie Freiligrath selbst sagt,[1]) „abgesehen von dem Interesse, das es als indianischer Sagenschatz bietet, gewiss auch einen hohen poetischen Wert; namentlich sind manche der Naturschilderungen unnachahmlich schön. Waldhauch und Waldduftströmen wohlthuend durch jeden Gesang."

Die einzelnen Sagen werden in 22 geschickt mit einander verbundenen Gesängen behandelt. Diese selbst sind in reimlosen vierfüssigen, finnischen (wie Freiligrath an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat) Trochäen abgefasst. Die alten epischen Stilmittel, Allitteration, Variation und Parallelismus, erstere nicht durchweg angewendet, verleihen dem Gedichte ein eigenartiges Gepräge, das Freiligrath in seiner Uebersetzung wiedergeben musste. Er hat dies auch mit meisterhaftem Geschick gethan, ja sogar durch den häufigen Gebrauch der Inversion, die im Originale viel seltener zu beobachten ist, den poetischen Reiz noch erhöht. Wie sehr er sich bemüht hat, auch die Allitteration nach Möglichkeit anzubringen, erfährt man aus einem seiner Briefe[2]): „Wenn du meine Uebersetzung mit einiger Genauigkeit ansiehst, so wirst du (ich darf ja wohl diesen einen Punkt eben

---

[1]) a. a. O. II, 303.
[2]) a. a. O. II. 311.

andeuten) finden, dass ich, dem Original nacheifernd, eine Menge nicht unglücklicher Allitterationen darin losgelassen habe. Für „root and rubbish" z. B. „Wust und Wurzel". Sodann „Span und Splitter", „barsch und brausend", „Rusch und Röhricht", „Moor und Matte", „Marsch und Moorland" u. s. w. Ich möchte wissen, ob Böttger diese Eigentümlichkeit des Originals wiederzugeben sich bemüht hat."[1]) Diese von Freiligrath hier angeführten Beispiele können natürlich noch um viele vermehrt werden. Gerade diese Bildungen mussten ihm aber um so leichter fallen, als seine Sprache überhaupt reich an Allitterationen ist.[2])

---

[1]) Böttger hatte den „Sang von Hiawatha" auch übersetzt.

[2]) Man vergleiche beispielsweise folgende Stellen aus Freiligrathschen Gedichten:

„Ein siebentägig Kölner Kind auf seiner Mutter Knieen";
„Es ist zu Köln das Wiegenlied des Knaben hell erklungen";
„Des Robert Requiem singt Köln, das revolutionäre";
„Ein Requiem ist Rache nicht, ein Requiem nicht Sühne"; (Blum, Bd. III, 177).
„Sie singt ein Lied, dass ihr entsetzt von euren Sesseln euch erhebt";
„O nein, was sie den Wassern singt, ist nicht der Schmerz und nicht die Schmach";
„So gut wie weiland euer Gott: Ich war, ich bin — ich werde sein!";
„Ausrecken den gewalt'gen Arm werd' ich, dass er die Welt erlöst" etc. („Die Revolution", Bd. III, 181).
„Wie Blut schon die Blätter, gebleicht das Gras";
„Vergebens mich auf den Fuchs gefreut";
„Nur ein einzig Mal noch hinab und hinaus" etc. (Am Birkenbaum", Bd. III, 191).
„O weh, das ist kein Wehr";
„Das ist, ertränkt, ertrunken";
„Mit Knirschen und mit Krachen";
„Die Haare weh'nd im Wind";
„Wohl heilt nicht jede Wunde";
„Das macht, dass Holm und Hafen";
„Fahrt wohl denn, Haus und Hütte";
„Ihr helft mit Singen und Sagen";
„Herrlich ans Herz gelegt!";
„So sei's! Auf dass sein Sänger" etc. (Wilhelm Müller, Bd. II, 309).

Ja auch in manchen Uebersetzungen treten Allitterationen auf, z. B. in „Weil blumig uns der Mai", „An Louis B.", „Auf das erste Blatt eines Petrarca", „Date Lilia" u. a.

Dass gelegentlich einmal ein Vers ausgelassen, öfter dagegen ein anderer in zwei ausgedehnt wurde, konnte Freiligrath auch bei dieser Uebersetzung nicht vermeiden. Dafür wird er aber noch einer anderen Eigentümlichkeit des Originals in vollstem Masse gerecht. Die Indianersprache ist sehr bilderreich, und diese Eigenschaft kommt besonders in vielen anschaulichen Wortbildungen zum Ausdruck. Sie findet man natürlich auch bei Longfellow, und Freiligrath folgt ihm glücklich hierin. Oft bildet er sogar neue Wörter, die das Original nicht bot, z. B. S. 12 Hereafter = Nachdiesem, S. 13 comet = Bartstern (gerade diese Uebersetzung ist sehr passend, sie entspricht genau der sinnlichen Ausdrucksweise eines Naturvolkes), Pipe-stone Quarry = Pfeifensteinbruch, S. 16 warnings = Warnwort, S. 41 sunset = Sonnenhingang, S. 55 land = Wohnland, S. 59 white-skin-wrapper = Weissfellhülle, S. 66 scharlachschuppig, S. 73 Faint-heart = Mattherz, S. 74 rank = missduftvoll, S. 87 pathway = Pfadweg, S. 90 red stone pipes = Rotsteinpfeifen, S. 92 fan of turkey-feathers = Truthahnfederfächer, S. 94 boastful = prahlhaft, S. 98 trembling star of Evening = Zitterstern des Abends, S. 118 Medicine-men = Arzneier, S. 123 pouch of healing = Heilsack, S. 129 with a bound = sprünglings, S. 131 like the eyes of wolves = wolfsäugig, S. 139 arching = wölbig, S. 169 die Honigmacherin Biene, S. 172 Black-Robe Chief = Schwarzrockhäuptling, und viele andere. (Die Worte wiederholen sich natürlich an manchen Stellen.)

Mit welcher Liebe Freiligrath an diesem Werke arbeitete, geht schon daraus hervor, dass er, ganz gegen seine sonstige Bescheidenheit, Freunde mehrfach auf die Schönheit seiner Uebersetzung aufmerksam machte. So schreibt er z. B. an Julius Rodenberg[1]): „Es thut mir wohl, dass der „Hiawatha“ Sie angesprochen hat, und dass auch das Publikum dem Lebenszeichen des Fernen, Halbverschollenen mit Nachsicht entgegengekommen ist. Hinter dem spanischen Reiterwerk barbarischer Eigennamen, die das Buch, ein stachliger Zaun, umstarren, verbirgt sich allerdings eine sinnvolle, poetische Schöpfung, die des Anlaufs schon wert ist — nichtsdestoweniger bin ich

[1]) Vgl. Deutsche Rundschau, 15. März 1898.

jedem dankbar, der diesen Anlauf wirklich wagt und über die Stacheln frisch hinwegsetzt. Findet er dann, dank seinem Sprunge und meiner Dolmetscherei, dass es sich ganz hübsch wandeln und träumen lässt in dieser kindlichen Welt (auf die der Herrgott, mit der Pfeif' Tabak im Munde, familienväterlich herabschaut), so bin ich vollends zufrieden und beglückt". Charakteristischer noch ist eine andere Aeusserung[1]): „Es freut mich sehr, dass die im Morgenblatt mitgeteilten Bruchstücke meiner Hiawatha-Uebersetzung dir und deiner lieben Frau gefallen haben. Ich zweifle nun auch nicht, dass das ganze Gedicht euch anmuten wird. ...... Hier hast du den Schluss des Gedichts..... — Ist das nicht schön? Ist der im Sonnenuntergang verschwindende Held nicht ein famoses Bild?" In einem anderen Briefe sagt er[2]): „Dass „Hiawatha" deiner guten Marie und dir einige genussreiche Stunden verschafft hat, höre ich mit aufrichtiger Freude. Als ich die „Hungersnot" zuerst übersetzt hatte, und sie brühwarm aus dem Bleistiftmanuskript meiner Frau vorlas, war auch die ergriffen und hatte ein paar Thränen wegzuwischen. Es ist wirklich wunderbar, mit wie wenig Mitteln der Dichter in diesem Gesange die pathetische Wirkung hervorzubringen gewusst hat. Einfacher kann doch eigentlich nichts sein. Die Allgemeine Zeitung erwähnte der Uebersetzung neulich beiläufig in einer kurzen Kritik von Bodenstedts Neuen Gedichten und meinte, dass ich, bei grösserer Treue, den Ton des Originals noch glücklicher getroffen hätte, als mein Vorgänger Böttger. Das soll wohl sein. Ich habe Böttgers Uebersetzung noch immer nicht gelesen, möchte aber darauf schwören, dass er auf so sonderbar schöne Benamsungen, wie „das Wohnland des Nachdiesem" (für the land of the hereafter) u. dgl. nicht verfallen ist."

Das klingt stolz, Freiligrath konnte es aber auch sein; denn er hat mit dieser Uebersetzung ein Werk von unvergänglicher Schönheit der deutschen Litteratur einverleibt.

Zugleich macht er damit das erste grössere Werk aus einem Kreise, der schon seit dem Ausgange des vorigen Jahr-

---

[1]) Vgl. Buchner II, 303.
[2]) a. a. O. II, 311.

hunderts die Dichter angezogen hatte, den Deutschen zugänglich, nämlich das erste umfassendere Erzeugnis der Indianersage. Durch den amerikanischen Freiheitskrieg waren zahlreiche Europäer mit den Rothäuten in nähere Berührung gekommen, und damit hatte auch der Indianer Eingang in die europäische und über England (Cowper) und Frankreich (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand etc.) in die deutsche Litteratur gefunden, zumal das Wesen und die Sprache jenes Naturvolkes mit einem Hauch von Poesie umgeben war. So stimmte unter andern schon Schiller seine „Nadowessische Totenklage“ an, und Seume verherrlichte den „Kanadier, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte“. Gefördert wurde diese Bewegung natürlich noch durch die Pflege, die das Volkslied überhaupt jetzt fand, sowie dadurch, dass Naturforscher, ja auch Dichter, wie Chamisso und Lenau, durch eigene Anschauung jene fernen Länder kennen lernten und ihre Erlebnisse in ihnen schilderten. Alles dies verfehlte auch auf Freiligrath seinen Einfluss nicht. Oft zog er den Indianer und sein Reich in den Gesichtskreis seiner Gedichte. Schon 1833 hatte er in „Audubon“ das Los der Steppensöhne beklagt, deren Sittenreinheit durch das Eindringen östlicher Kultur gefährdet wird. In der Phantasie „Die Schiffe“ tritt neben den Angehörigen anderer Völker auch ein Indianer auf, der von Amerika erzählt. In poetischster Weise aber schilderte er das Indianerleben im „Ausgewanderten Dichter“. Der Leser folgt darin dem Indianer auf die Jagd und in die Ratsversammlung und gewinnt dadurch einen Einblick in seine Anschauungsweise. „Das Hospitalschiff“ beherbergt auch einen amerikanischen Steppensohn.

Nach der Veröffentlichung des „Sanges von Hiawatha“ versiegt der Quell der Poesie immer mehr in Freiligrath, bis ihn nach langen Jahren des Stillstandes die Ereignisse von 1866 und 1870/71 in neuer, ungeschwächter Kraft hervorsprudeln lassen. Gering ist daher auch die Ausbeute an Uebersetzungen, die aus dem Jahrzehnt von 1856—1866 stammen, und von den wenigen ist die Jahreszahl ihres Entstehens nur selten festzustellen. Sie seien daher in der Reihenfolge, wie sie im vierten Bande der „Gesammelten

Dichtungen“ unter dem Titel „Neueres und Neuestes“ zusammengefasst sind, besprochen.

Eine ganze Reihe dieser Uebersetzungen scheint aus wesentlich litterarhistorischem Interesse hervorgegangen zu sein. Es sind dies 11 Gedichte von Robert Herrick (1591 bis 1674), dem Zeitgenossen Shakespeares und Miltons, sowie Uebersetzungen von zwei Sonetten von Henry Howard, Earl of Surrey (1515—1547), von vier Sonetten Sir Philip Sidneys (1554—1586), von zwölf Sonetten Edmund Spensers (1553—1599) und von zweien William Drummonds of Hawthornden (1585—1649), wozu noch die schon früher besprochene Uebersetzung von Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“ tritt. Auffallend ist, dass Freiligrath zwar die Sonette von manchem Zeitgenossen Shakespeares übersetzt hat, sich aber an dessen eigene nicht heranwagte.

Die liebenswürdig-neckischen, oft von origineller Einbildungskraft zeugenden Lieder Herricks vermögen in der gelungenen Freiligrathschen Uebersetzung auch heute noch zu fesseln. Die Sonette der älteren englischen Dichter dagegen, in einer von der regelmässigen etwas abweichenden Form geschrieben, muten einen doch ein wenig altfränkisch an, trotz der Gewandtheit, mit der jene Dichter immer wieder neue Einkleidungen finden, um die Geliebte zu besingen; denn bis auf wenige Ausnahmen ist sie der Gegenstand dieser Sonette. Anregend ist auch zu beobachten, wie oft erst in den beiden letzten Zeilen der leitende Gedanke epigrammatisch zum Ausdruck kommt.

Die Uebersetzungen sind meistens wortgetreu und stilgerecht. Dasselbe Lob gilt von der Wiedergabe der gleichfalls in diesem letzten Bande enthaltenen einzelnen Gedichte von Robert Burns, Thomas Bailey Aldrich, Frank Mahony, Thackeray, Shakespeare („Grablied aus Cymbeline“), Robert Browning und Barry Cornwall sowie der „Volksballade von den Shetland-Inseln“. Es sind z. T. hervorragende Proben der Uebersetzungskunst, wie z. B. die in schöner Tonmalerei wiedergegebenen „Glocken von Shandon“ Frank Mahonys oder Aldrichs „Dezember“, ein schwermütiges Klagelied. Auch

Robert Brownings bekanntes Gedicht „Tokayer“ ist in dem dem englischen Vorbilde eignen kecken Tone gut übertragen.

Dass man den Namen Brownings, der doch von diesen englischen Dichtern (ausser Shakespeare natürlich) der bei weitem hervorragendste ist, nur einmal unter den Uebersetzungen Freiligraths findet, ist wohl auf innere Gründe zurückzuführen: in Brownings Poesie tritt die grübelnde Verstandesthätigkeit zu sehr in den Vordergrund, ja sie verführt den Dichter oft zu Träumereien, in die man ihm nicht mehr zu folgen vermag.[1]) Nichts von alledem bei Freiligrath, der fast immer von einem Bilde oder einem Ereignisse ausgeht. — Von einer ganz anderen Seite, als man ihn aus den früher angeführten Uebersetzungen kennen lernte, zeigt sich Robert Burns in den drei hier vertretenen Liedern. „An einen Freund“ fordert zum Preise der schottischen Heimat auf; die „Elegie auf den Tod meines Freundes“ ist ein ergreifendes Klagelied, in das die ganze Natur mit dem Dichter einstimmt; „An eine Maus, die er mit ihrem Nest aufgepflügt hatte“ schildert das Treiben des Tierleins, das zu ernsten Gedanken mahnt. Alle drei Gedichte, auch in der Form eigenartig, sind charakteristisch für Burns: sie gehen von kleinen, mitunter beinahe kleinlichen Dingen aus, entwickeln aber schliesslich hohe Ideen.

Erhöhte Teilnahme beanspruchen die zehn Gedichte des Amerikaners Walt Whitman, die Freiligrath im Jahre 1868 dem deutschen Publikum vermittelte. Er hat auch ihr Wesen am besten selbst charakterisiert:[2]) „Sind das Verse? Die Zeilen sind wie Verse abgesetzt, allerdings, aber Verse sind es nicht. Kein Metrum, kein Reim, keine Strophen. Rhythmische Prosa, Streckverse. Auf den ersten Augenblick rauh, ungefüg, formlos; aber dennoch für ein feineres Ohr des Wohllauts nicht ermangelnd.[3]) Die Sprache schlicht, derb, geradezu, alles Ding beim rechten Namen nennend, vor nichts

---

[1]) Vgl. Ausgewählte Gedichte von Robert Browning, übersetzt von Edmund Ruete, Bremen 1894, Vorwort.

[2]) Bd. IV, S. 87 und 88.

[3]) Vgl. P. Jannaccone. La poesia di Walt Whitman e l'evolutione delle forme ritmiche. Torino 1898.

zurückschreckend, manchmal dunkel. Der Ton rhapsodisch, prophetenhaft, oft ungleich, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen, bis zur Geschmacklosigkeit sogar, vermischend. . . . . . Und was trägt uns der Dichter in dieser Form vor? Zunächst sich selbst, sein Ich, Walt Whitman. Dieses Ich aber ist ein Teil von Amerika, ein Teil der Erde“ u. s. w.

Es war eine schwere Aufgabe, die wilden Visionen der Whitmanschen „Trommelschläge“ in ihrer rhythmischen Prosa zu übertragen und eine bis dahin unbekannte Art von Poesie zu erschliessen. Eigentlich ist es ja überhaupt unmöglich, Gedichte in freien Rhythmen in eine andere Sprache zu übertragen. Denn die Wirkung solcher Gedichte beruht doch eben vornehmlich auf ihrer eigenartigen Form, die den Inhalt auch rhythmisch zur Darstellung bringen soll. Diese Wirkung muss beim Uebersetzen natürlich mehr oder weniger verloren gehen, und es ist nun Sache des Uebertragers, dem ihm vorliegenden Stoff eine Gestalt zu geben, die bei dem deutschen Leser ungefähr dieselben Eindrücke hervorruft wie die des Originals. Selbstverständlich bedingt dieser Umstand mitunter ein Abweichen von der Vorlage; der Uebersetzer muss mehr nachdichten, als sich sklavisch an den fremden Text halten. Freiligraths Verdeutschungen der Whitmanschen Gedichte leisten wohl, was man unter diesen schwierigen Verhältnissen verlangen kann. Die Sonderheiten des Verses und der Sprache Whitmans kommen darin zum Ausdruck, ohne dass die Schönheit und Ungezwungenheit des Stils darunter litte.

Ein ähnliches Verdienst erwarb sich Freiligrath dadurch, dass er den grossen englischen Historiker T. Bab. Macaulay als Dichter weiteren Kreisen zugänglich machte. Er übersetzte nämlich dessen „Horatius“, ein episches Gedicht von 70, meist achtzeiligen Strophen, sowie „Die Schlacht bei Naseby“. Das erste Gedicht bildet einen Teil der „Lays of Ancient Rome“, in denen Macaulay den Versuch macht, die Geschichte des alten Rom, wie sie von den Historikern erzählt wird, in Balladenform zu übermitteln, da man annimmt, dass solche lateinische Balladencyclen bestanden und den Geschichtschreibern als Grundlage gedient haben. Das Gedicht

ist einem römischen Plebejer in den Mund gelegt, der über den Verfall der alten Kriegskunst und der alten Einfachheit der Sitten klagt; als glänzendes Vorbild stellt er seinen Zeitgenossen die That des Horatius hin, der Rom vor dem Untergange rettete, indem er so lange der eindringenden Schar Porsenas widerstand, bis die Römer die Tiberbrücke abgebrochen hatten. In formaler wie stilistischer Hinsicht sind beide Uebersetzungen mit der gewohnten Meisterschaft von Freiligrath übertragen worden.

Mit der Veröffentlichung dieser letzten Uebersetzungen war Freiligrath wieder an einem Wendepunkt seines Lebens angelangt: das Jahr 1868 war herangekommen, Deutschland hatte seinen Freiheitssänger ins Vaterland zurückgerufen und ihm die Mittel an die Hand gegeben, den Abend seines Lebens sorgenfrei zu verbringen. Ein schöner Abschluss in dem Leben des Schwergeprüften. Und wenn man auch kaum erwarten konnte, dass der an der Schwelle des Greisenalters stehende Dichter noch anstrengend poetisch thätig sein werde, so hat er doch seinen Dank an seine Mitbürger in noch vielen schönen Liedern abgetragen, von denen hier nur drei aus dem Jahre des grossen Krieges, „An Wolfgang im Felde“, „Die Trompete von Gravelotte“ und „Hurrah, Germania!“ genannt sein mögen.

Aber selbst jetzt, als Zeit und Verhältnisse keinen Einfluss mehr auf seine litterarische Thätigkeit haben konnten, war Freiligrath eifrig der Verdeutschung fremder Dichtungen zugewendet. Alte Uebersetzungspläne wurden wieder in ihm wach, neue Erscheinungen beschäftigten ihn, und so entstanden im Jahre 1872 elf Uebersetzungen aus Bret Harte, einem bis dahin wenig bekannten amerikanischen Dichter.

Bret Harte lebt in einer ganz anderen Welt als Walt Whitman: gross geworden in den Kreisen der Goldgräber Kaliforniens, schildert er charakteristisch das Leben unter ihnen. Meistens zeigt er uns die rauhen Seiten dieses Lebens; aber auch die weichen Empfindungen im Herzen des Goldgräbers weiss Bret Harte mit dramatischer Kraft und einer seltenen Fülle von Formen, die freilich nicht immer den

Regeln der Metrik entsprechen, auszumalen. Bald ernst, bald scherzend, stets spannend und neu sind seine Stoffe und seine Vortragsweise.

Freiligrath hatte es also nicht leicht, diese Lieder angemessen zu übersetzen und der Sprache des Goldgräbers auch im Deutschen die rechte Färbung zu geben. Aber ihm, der nun ungefähr fünfzig Jahre lang die Kunst des Uebersetzens geübt hatte, musste es gelingen, auch diese rauhen Lieder vollendet zu übertragen. Nur in zwei Gedichten, und zwar gerade solchen mit einer auffallend knappen Form („Im Tunnel“ und „Was die Lokomotiven sagten“) fügt er Pluszeilen hinzu, eine in dem ersten, sechzehn in dem zweiten. Schöne Wortbildungen sind z. B. „Tannenwipfelnacht“ (S. 285) und „Indianerherbste“ (S. 288).

Die Uebertragungen Bret Hartescher Gedichte waren die letzten, die Freiligrath in seine gesammelten Dichtungen aufgenommen hat. Mit ihnen ist aber seine Dolmetscherarbeit keineswegs erschöpft; denn nur einen Teil von allen den Stoffen, die ihn beschäftigten, hat er für würdig der Aufnahme in seine Werke erachtet. An einzelnen Versuchen, die schon aus früher Zeit stammen, hat er bis an sein Lebensende herumgefeilt, ohne sich entschliessen zu können, sie zu veröffentlichen. So erging es ihm auch mit den mannigfachen Entwürfen zu Uebersetzungen Byronscher Werke. Der Name dieses Dichters, der doch die meisten Engländer an poetischem Talent weit überragt, findet sich in Freiligraths „Gesammelten Dichtungen“ nicht. Gewiss bot gerade Byron dem Dolmetscher grössere Schwierigkeiten als viele andere, und ferner fand Byron in seinem Vaterlande allerdings nicht die Anerkennung, die ihm gebührte. Aber sollten diese Erwägungen allein Freiligrath veranlasst haben, die begonnenen Uebersetzungen aus Byron unbeachtet liegen zu lassen und sie nicht, wie er es z. B. mit denen aus V. Hugo gethan hatte, zu glätten und verbessert herauszugeben? Man muss wohl vielmehr annehmen, dass Byrons eigenstes Wesen dem seinen zu fremd war, als dass je das Verhältnis beider ein inniges hätte werden können, obwohl man vielleicht in Freiligraths radikalen Gedichten und Schilderungen des Orients leise Anklänge an Byron wieder-

finden kann. Im allgemeinen aber steht der mit der Welt zerfallene, enttäuschte englische Dichter im schärfsten Gegensatz zu Freiligrath, der mit glühender Seele an Vaterland, Familie und Natur hing. Dass der deutsche Dichter Thomas Moores „An Lord Byron“ übersetzt hat,[1]) spricht auch wohl für diese Auffassung; denn wenn er sich nicht mit Th. Moore identifiziert hätte, würde er dies wohl kaum gethan haben. Nur mit einem Byronschen Epos, mit „Mazeppa“, scheint sich Freiligrath eingehender und wiederholt beschäftigt zu haben. Die Entstehung des ersten Uebersetzungsentwurfs schilderte er ja so ansprechend in dem Gedicht „Am Birkenbaum“ (III, 191), und noch in späten Tagen kam er wieder darauf zurück. Den „Mazeppa“ wählte er wohl deshalb vor anderen Werken, weil gerade dieses Byronsche Epos weniger durch die darin ausgesprochenen Gedanken als vielmehr durch die lebhafte Schilderung eines seltsamen Ereignisses Spannung hervorruft Der wilde Ritt des Kosaken-Hetmans musste Freiligrath ganz besonders in Aufregung versetzen.

Aber ganz befriedigt muss ihn doch seine Verdeutschung noch nicht haben; denn erst seine Frau hat sie 1883 zusammen mit des Dichters Jugenderzählung „Der Eggesterstein“ herausgegeben, und zwar in der ursprünglichen Gestalt, da die Umarbeitung nicht über den Anfang hinausgediehen war. Einige Unebenheiten mag wohl Frau. Freiligrath selbst noch ausgeglichen haben, wie sie dies ja schon früher mitunter gethan hatte.[2]) Dass auch sie selbst als Uebersetzerin Tüchtiges leistete, ist ja schon früher hervorgehoben worden.[3])

---

[1]) Vgl. S. 52.

[2]) Durch Theobald Kerners Buch „Das Kernerhaus und seine Gäste“ (Stuttgart und Leipzig 1897) wird dies verbürgt. Auf S. 202 erzählt Kerner nämlich: „Freiligrath wohnte bei mir im Gartenhaus. Trotz des Schäferlebens, das wir führten, und obgleich wir viel in der Gegend herumbummelten, auch in Heilbronn waren, war Freiligrath fleissig, schrieb viel, namentlich in den Vormittagsstunden, zeigte mir Gedichte aus dem Englischen übersetzt, die seine Braut, Ida Melos, ihm korrigiert hatte.“

[3]) Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass die älteste Tochter Freiligraths, Mrs. Freiligrath-Kroeker, die Uebersetzungsgabe ihrer Eltern geerbt und besonders viele Gedichte ihres Vaters ins Englische übertragen hat.

Im allgemeinen wird aber der jetzt vorliegende Text des „Mazeppa“ wohl so, wie Freiligrath ihn übersetzt hatte, wiedergegeben sein.

Die Veröffentlichung des Werkes ist durchaus berechtigt. Besonders erwünscht ist es, dass man hier einmal so recht die Fortschritte, die Freiligrath in seinen späteren Uebersetzungen gemacht hat, erkennen kann. Der „Mazeppa“ steht nämlich in der That hinter jenen zurück. Schon die Form der Vorlage, meist vierhebige Verse mit verschiedener Reimanordnung, hat Freiligrath viel freier behandelt, als man es sonst an ihm gewöhnt ist. Er ändert nämlich sehr oft das Reimschema, indem er fast ausschliesslich Reimpaare oder kreuzweis gereimte Verse anwendet, während Byrons Verse noch manch andere Gruppierung zeigen. Ebenso schiebt er viele Verse ein. Der Ausdruck zeigt oft noch Härten, von denen die folgenden Uebertragungen frei sind. Wie stark aber auch gewisse Mängel hervortreten, „Mazeppa“ bleibt doch immerhin eine Uebersetzung, die sich neben den meisten anderen zeigen kann. Sie verrät, dass in dem Jüngling Kräfte schlummerten, die bei richtiger Pflege später Hervorragendes schaffen mussten.

Bei der Bedeutung, welche die Uebersetzungen aus dem Englischen in Freiligraths Lebenswerk gewonnen, drängt sich nun die Frage auf: hat etwa die fortwährende Beschäftigung mit der englischen Sprache, besonders in der Londoner Zeit, als Freiligrath wohl täglich mehr englisch als deutsch sprach, Spuren in der Handhabung seiner Muttersprache zurückgelassen? Bei den Uebersetzungen aus dem Französischen konnte eine ähnliche Erscheinung an manchen Wendungen und Ausdrücken nachgewiesen werden. Nun war ja aber der Einfluss der französischen Sprache auf die Ausdrucksweise der gebildeten Stände von altersher sehr gross, während die englische Sprache erst seit neuerer Zeit mehr in den Vordergrund getreten ist. Schon aus diesem Grunde wird daher eine Einwirkung der englischen Sprache auf die Freiligraths weniger wahrscheinlich. Wohl kargt er in einzelnen Gedichten nicht mit englischen Ausdrücken. Dahin gehört z. B. die dramatische Erzählung eines Matrosen „In der Nordsee“

(II, 123). Man wird aber in diesem Falle eine absichtliche Häufung englischer Worte erkennen müssen. Denn der wackere Mitkämpfer von Kapitän Ross bei der Aufsuchung der Nordwest-Passage spricht eben seinen Seemanns-Jargon, der ja selbst im Deutschen mit vielen englischen Ausdrücken durchsetzt ist. Von anderen Gedichten, in denen englische Wörter vorkommen, seien noch die „poetische Epistel" an Joseph Wedemeyer (III, 235 ff.), „Irland" (III, 148) sowie die Scottschen und Burnsschen Lieder genannt. Dass in manchen Uebersetzungen auch einmal ein bekannter englischer Ausdruck mit unterläuft, ist erklärlich. Aber nur einige wenige Bildungen kann man unmittelbar auf das Englische zurückführen. So ist z. B. das Substantiv „die Gift" (VI, 53) im Neuhochdeutschen nicht mehr vorhanden; da im Original an derselben Stelle „gift" steht, so hat es Freiligrath wohl übernommen. Die Substantive „Vorhaupt" für Stirn (II, 253) und „Pfadweg" (VI, 87) sind nach forehead und pathway gebildet. Auf ähnliche Weise wird der Uebersetzer wohl zu den Wendungen „Vorbei die Kirch, vorbei den Berg etc." (Ancient Mariner, I, 23), „Und den Mittagsglockenschlag, einen prächt'gen Junitag" und „Entlang uns ritt der Feldherr . ." (beide IV, 112) gekommen sein. Von kleineren Unregelmässigkeiten, die vielleicht auch englischen Ursprungs sein könnten, abgesehen, sind dies aber die einzigen Beispiele für die etwaige Herübernahme englischer Ausdrucksweisen durch Freiligrath.

Eine andere Frage, ob und inwiefern sich nämlich ein Fortschritt in Freiligraths Uebertragungen im Laufe der Jahre bemerkbar macht, wird man ohne Zögern bejahen müssen; handelt es sich doch um einen Zeitraum von annähernd 50 Jahren, auf den sich die Uebersetzungen verteilen. Es ist selbstverständlich, dass die Erfahrung und Uebung des Dolmetschers mit jedem neuen Werke auf diesem Gebiete wuchs, die Schwierigkeiten für ihn geringer wurden. Zudem besserte Freiligrath, wie bereits erwähnt wurde, rastlos an seinen Uebersetzungen und veröffentlichte sie gewöhnlich erst spät. Es ist gewiss auch kein Zufall, dass das früheste Epos, das er übersetzte, „Das Waldheiligtum", immerhin erst 1846 erschien, nachdem er schon reichlich Erfahrungen gesammelt

hatte. Und trotzdem, wie gross erscheint nicht in Bezug auf die Ausführung der Abstand zwischen dem „Waldheiligtum“ und dem zehn Jahre später veröffentlichten „Sange von Hiawatha!“ Deutlich konnte man ja selbst den Unterschied zwischen dem ersten Drittel der Uebersetzung von „Venus und Adonis“, das Freiligrath viel früher in Angriff genommen hatte, und den beiden letzten Dritteln beobachten — ein Unterschied, dessen sich, wie erwähnt, Freiligrath auch sehr wohl bewusst war. Um den Fortschritt auch an den einzelnen Gedichten zu erkennen, braucht man nur eine Anzahl späterer Uebersetzungen mit den frühesten zu vergleichen. Obgleich sich unter diesen sehr bedeutende Leistungen finden, stehen sie doch im allgemeinen hinter jenen zurück. Und überdies wandte Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit gegen das Ende seiner Wirksamkeit Stoffen zu, die schon durch ihre eigenartige Form grössere Schwierigkeiten boten. So war z. B. der „Sang von Hiawatha“ mit seinen mannigfachen epischen Stilmitteln sicherlich ein Probierstein für das Können eines Uebersetzers. Auch scheint die Uebertragung von Sonetten unserm Dichter am Anfang nicht so leicht geworden zu sein; wenigstens weist das in früherer Zeit aus Keats übersetzte Sonett manche Mängel auf, während die zahlreichen Sonette englischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts, die Freiligrath verdeutscht hat, durchaus gelungen sind. Und noch schwieriger war die von demselben Erfolge gekrönte Uebersetzung Walt Whitmanscher Gedichte.

So macht sich Freiligrath, unablässig mit der fremden Sprache ringend, diese unterthänig. Ueberall in seinen Uebersetzungen, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, die sich meist selbst rechtfertigen, gilt ihm Wahrung der ursprünglichen Form und Worttreue als oberstes Gesetz. Bezeichnend ist daneben sein Sinn für lebhafte Schilderung, die er durch Auslassung von Verben oder die Anwendung rhetorischer Fragen erreicht, seine Vorliebe für Allitterationen, für neue Wortbildungen und Wortverbindungen, aber auch für altertümelnde Verb- und Substantivformen. Von ihnen seien hier noch einige im Zusammenhang erörtert. Freiligrath sagt sehr oft „erhub“, zieht die alten Formen „erglomm“ und „krisch“

(„Mariana im Süden“), „drasch“ („Sankt Romuald“), „zeuch“ („Fallen is thy throne“ und „Die Dame von Shalott“) den jüngeren vor. Desgleichen bedient er sich gern der an die biblische Ausdrucksweise erinnernden Formen wie „Härtigkeit“, „Mildigkeit“, „Herbigkeit“, „freudiglich“, „lustiglich“ (an vielen Stellen). Ebenso finden sich bei ihm oft alte Casus wie „Erden“, „Ehren“, „Frauen“ (gen. sg.) und „dorten“. Ja manche Wörter will er gewaltsam wieder in die neuhochdeutsche Sprache einführen, so „Miete“ für Lohn (IV, 58 und 150), „Trumm“ (vgl. S. 45), „Moor“ für Seide in „moorumspannt“ (in Mussets „Lever“), „Duft“ in dem Sinne von „Nebel, Wolke, Dampf“, wie es ja bei Goethe noch vorkommt (Scotts „Einfall“, „Sang von Hiawatha u. s. w.). Auch Dialektwörter verschmäht er nicht, z. B. „Grand“ = Sand („Schlacht bei Blenheim“), „Hulst“, „Ginst“, „Muck“ (Bret Harte), „hecht“, ein Seemannsausdruck („Ein Segel nass“), „rehe“ = steif, starr („Sang von Hiawatha“), „polkieren“ „(Amphion“), „glupen“, „jappen“ („Sang von Hiawatha“). Wenn er im „Grablied aus Cymbeline“ sagt „Nie kein Bann bedräng' dich“, so hat man es wohl auch mit einer absichtlichen Aufnahme der alten doppelten Verneinung zu thun. In Freiligraths eigenen Gedichten würde man noch manchen Beleg für diese Neigung, der Sprache eine altertümliche Färbung zu geben, finden.

Von der grossen Masse der Uebersetzer, die ihre Arbeit auf Bestellung liefern, ohne kongenial sich in die Vorlage zu versenken, trennt Freiligrath eine grossse Kluft. Noch im Oktober 1872, als eine Buchhandlung ihn aufforderte, Joaquin Millers „Songs of the Sierras“ zu übersetzen, schreibt der alte Uebersetzer, dem jetzt eine Verdeutschung doch kaum noch Schwierigkeiten machen konnte,[1]) dass er das Angebot ablehnen müsse, einmal, weil er mit der Uebertragung von Bret Harte beschäftigt sei, „und vor allen Dingen, weil ich dergleichen nicht auf Bestellung machen kann“. Sein Dichten und Uebersetzen hängt eben eng zusammen, es sind nur zweierlei Bethätigungen eines und desselben Geistes. Darum

---

[1]) Vgl. Buchner II, 433.

hat er sich auch nicht (wie es Uebersetzer sonst zu thun pflegen) an alle Stoffe, die eines günstigen Empfanges beim Publikum sicher waren, herangewagt, sondern nur die gewählt, die seiner geistigen Veranlagung entsprachen. Bezeichnend dafür ist, dass das einzige Bruchstück, das er aus einem Drama übersetzt hat, ein Chorlied ist. Er war sich der Grenzen seiner Fähigkeiten wohl bewusst.

Um sich zu überzeugen, wie weit Freiligrath aus der Masse der Uebersetzer hervorragt, muss man seine Uebersetzungen mit solchen desselben Inhalts von andern Verfassern vergleichen. Selbst hervorragende Uebersetzer kann man zu diesem Vergleich heranziehen, z. B. Emanuel Geibel und Heinrich Leuthold, wie man sie aus den „Fünf Büchern französischer Lyrik“ kennen lernt. In dieser Sammlung begegnet man nur zwei häufig wiederkehrenden Namen, Viktor Hugo und Alfred de Musset, deren Gedichte auch von Freiligrath z. T. verdeutscht worden sind. Von den Gedichten Viktor Hugos sind drei den Orientalen entnommen („Aegypten“, „Sultan Achmet“ und „Die Favorite“, letzteres von Leuthold übertragen), die ja einen so grossen Einfluss auf Freiligrath ausgeübt haben. Schon äusserlich bemerkt man in dem einen der drei Gedichte einen Unterschied zwischen Original und Uebersetzung. „Sultan Achmet“ hat bei V. Hugo das Reimschema a a b b a b, während die Geibelschen Verse das Bild a a b c c b zeigen. Geibel hat also nicht nur die Reihenfolge der Verse, sondern auch die Zahl der Reime verändert. Freiligrath würde sich kaum eine derartige Freiheit erlaubt haben. Die technische Ausführung der Uebersetzung ist gut; nur bleibt zu tadeln, dass Geibel Aegypten, dem Französischen entsprechend, als Femininum behandelt. Denselben Fehler begeht er, indem er in der Schlussstrophe, wiederum in Anlehnung an die Vorlage, zwei Sonnen mit Königen vergleicht; es wäre richtiger, sie als Königinnen zu bezeichnen. Sonst will es scheinen, als ob die drei Gedichte etwas freier, als man dies bei Freiligrath beobachten kann, übertragen worden wären. In zwei anderen V. Hugoschen Gedichten ihrer Sammlung haben sich Geibel und Leuthold andere Eigenmächtig-

keiten erlaubt. Geibel unterdrückt in „Dahin!“ die vierte Strophe, Leuthold im „Lied“ sogar fünf Strophen des Originals. Es ist nicht ersichtlich, was Geibel dazu veranlasst hat; denn die Strophe ist durchaus nicht überflüssig. Leicht erklärt sich dagegen Leutholds grössere Auslassung. In den auf die erste Strophe im Original noch folgenden vier wird nämlich derselbe Gedanke in immer wieder anderer Einkleidung wiederholt. Erst in der sechsten Strophe kommt der Nachsatz. Nicht folgerichtig ist es dann allerdings, von den späteren Strophen nur eine zu unterdrücken, da sie alle im Grunde doch nur Variationen der Schlussverse sind. Leuthold mag selbst empfunden haben, dass er dem Gedichte viel von seiner Schönheit rauben würde, wenn er am Schluss ebenso rücksichtslos wie am Anfange streichen würde. Nun ist ja richtig, dass V. Hugo in Wiederholungen, Bildern u. s. w. oft die Grenze des Erlaubten überschreitet und dadurch ermüdet; aber einmal tritt das in dem vorliegenden Gedicht nicht so stark hervor, und dann ist diese Vorliebe für Metaphern ein so wichtiges Charakteristikum V. Hugoscher Poesie, dass ein deutscher Leser, der ein Gedicht wie „Lied“ nur aus der Leutholdschen Uebersetzung kennen lernte, doch nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von der Eigenart des Originals erhalten würde. Daher hat sich Freiligrath auch gehütet, gleich willkürlich zu verfahren. Aehnliche Freiheiten sind auch bei den anderen Uebersetzungen Geibels und Leutholds zu beobachten.

In einigen Fällen ist Leuthold in unmittelbaren Wettkampf mit Freiligrath getreten, indem er von letzterem bereits übertragene französische und englische Gedichte auch seinerseits übersetzte; so z. B. „Mein Herz ist im Hochland“ und „Wer ist an meiner Kammerthür“.

Das Mussetsche Gedicht eignet sich besonders für einen Vergleich. Denn die Form desselben (Reimschema a a a b c c c b, ungleiche Zeilen) ist ziemlich schwierig, der Inhalt nicht minder eigenartig. Die erste Strophe heisst bei den drei Dichtern:

Musset:

Que j'aime à voir dans la vallée
Désolée
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moutier!
Que j'aime à voir, près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire
La croix blanche et le bénitier!

Leuthold:

O, wie lieb' ich dieser Thäler
Totenmäler,
Kühne Bogen, Kapitäler
Schwarzer Münster, schlank u. hoch!
Durch die düstern Klostermauern
Winde schauern;
Auf der Ritter Schwelle trauern
Kreuz und Weihekessel noch.

Freiligrath:

O, wie gern im Abendstrahle,
Tief im Thale,
Seh' ich, einem Totenmale
Aehnlich, schwarzer Münster Bau!
O, wie gern ich bei den finstern
Hohen Münstern
Auf der Ritter Schwell' im Finstern
Kreuz und Weihekessel schau'!

Schon beim oberflächlichen Lesen empfindet man, dass Freiligrath genauer übersetzt. Er behält die Satzfolge des Originals genau bei und beginnt wie Musset den zweiten Teil der Strophe ebenfalls mit „O, wie gern u. s. w.“ Gerade dieser Einsatz ist von Bedeutung. Er fehlt bei Leuthold vollständig, so dass auch der Schluss bei ihm einigermassen in der Luft hängt.

Die Worte

„. . . dans la vallée
Désolée“

sind durch

„. . . im Abendstrahle
Tief im Thale“

passend wiedergegeben; denn mit dem Begriff des Abends in einem tiefen Thale verbindet man unwillkürlich die Vorstellung der Einsamkeit. Bei Leuthold fällt das „Désolée“ ganz weg. Von den nächsten zwei Zeilen hat Freiligrath nur „les quatre ailes“ unübersetzt gelassen. Leuthold dagegen braucht drei Zeilen, um dasselbe viel freier auszudrücken, und muss dabei noch seine Zuflucht zu schlechten Bildungen wie „Totenmäler“ und „Kapitäler“ nehmen. V. 5 und 6 sind von Leuthold sehr frei, von Freiligrath ziemlich genau, V. 7 und 8 von beiden gleichmässig getreu wiedergegeben. Höchstens könnte man noch an dem „trauern“ in

V. 7 der Leutholdschen Uebersetzung Anstoss nehmen. Strophe 2 ist im allgemeinen von Leuthold sowohl wie von Freiligrath entsprechend übersetzt worden; nur ändert jener im zweiten Teil wieder die Konstruktion, indem er zwei rhetorische Fragen an Stelle von einer setzt, was er in diesem Zusammenhange auch besser vermieden hätte. Die dritte Strophe scheint im Anfange beiden Uebersetzern Schwierigkeiten gemacht zu haben; sie umschreiben beide die drei ersten Zeilen des Originals durch vier in der Uebertragung. „Der Goten stumme Boten“ bei Leuthold und das „Gewürme“ bei Freiligrath sind wohl nur als Verlegenheitswendungen anzusehen. Im zweiten Teil ist Freiligrath wieder genauer; denn erstens nimmt er wie Musset das Verbum noch einmal auf, zweitens richtet er seine Worte dem Original entsprechend an die „enge Stiege“, die bei Leuthold garnicht erwähnt wird; ausserdem wählt dieser seine Bilder ganz unabhängig von der Vorlage. In der vierten Strophe dagegen, die allerdings von beiden Uebersetzern etwas frei verdeutscht worden ist, hält sich Leuthold etwas genauer an den Mussetschen Text, so z. B. wenn er von dem „herbstlichen Gebiet“ redet, während man bei Freiligrath garnicht erfährt, dass der Dichter sich eine Herbstlandschaft vorstellt. Die Schlussstrophe hat Freiligrath wieder besser getroffen. Schon die Leutholdsche Konstruktion klingt stellenweise matt gegen die französische, die Freiligrath sorgsam beibehielt; auch bringt jener mehr in die Strophe hinein, als in Mussets Gedicht steht.

Von englischen Gedichten ist wohl keins so häufig in deutsche Verse gebracht worden wie Burns' „Mein Herz ist im Hochland“;[1]) auch Leuthold und Freiligrath haben es übersetzt. Bei der einfachen Form und der von den deutschen Konstruktionen nur selten abweichenden Sprache dieses Liedes versteht es sich von selbst, dass beide Meister der Uebersetzungskunst in ihrer Verdeutschung Hervorragendes geleistet haben. Die erste Strophe lautet:

---

[1]) Legerlotz, Robert Burns' Gedichte, Leipzig 1889, macht sogar den Versuch, es im Dialekt zu übersetzen.

